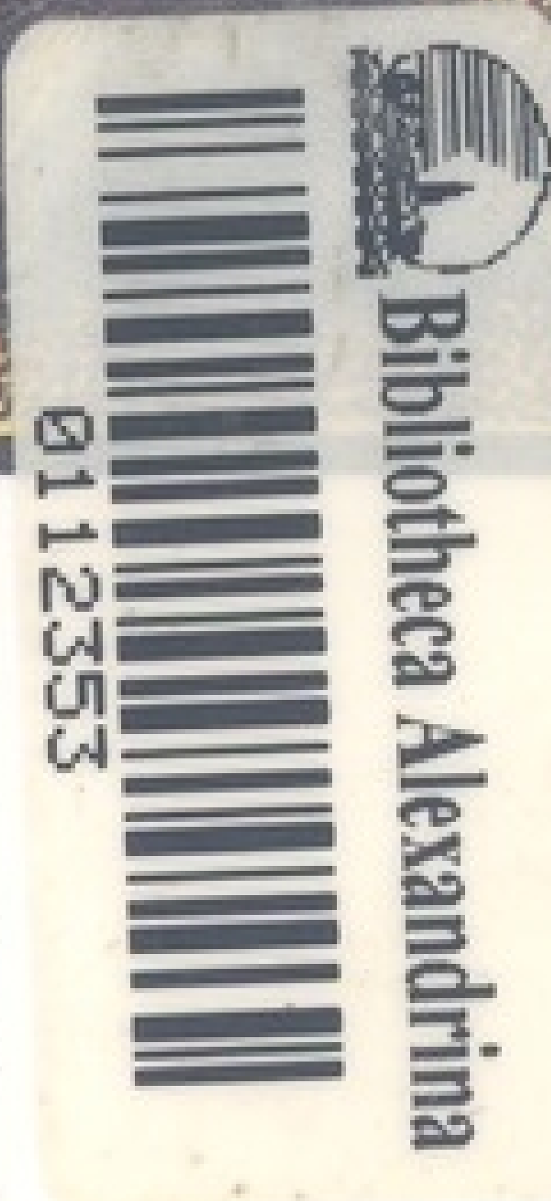
اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق

مخلوف عامر

دراسة

مظاهر التجديد في القصة الجزائرية

خولة الخطيب 1998



مخلوف عامر

مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر

- دراسة -

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

١٩٩٨

تصميم الغلاف للفنانة: خولة الخطيب

المقدمة

تعد القصة القصيرة فنا حديثاً في الأدب العالمي بالقياس إلى فنون أدبية أخرى. وهي بالنسبة للساحة الأدبية الجزائرية أكثر حداثة.

وهناك ظواهر تميز القصة الجزائرية القصيرة جديرة بالاهتمام والدراسة ولعل من أبرزها:

١-انتشارها منذ الاستقلال بشكل يفوق -كميا- بقية الأنواع الأدبية وهذا الانتشار يثير عدة تساؤلات:

هل مصدره سهولة كتابة القصة القصيرة أم استسهالها أم التمكن من نشرها في الصحافة بشكل سريع؟؟

٢-كثيرون من الذين تحمسوا لكتابة القصة القصيرة في بداياتهم، أخذوا يهجرونها إلى كتابة "الرواية".

٣-إن لنشأة وتطور القصة الجزائرية القصيرة علاقة بالتربية الثقافية والأدبية الجزائرية، وعلاقة أخرى بالمحيط العربي والمشرقي منه خاصة.

"فهل نمت في التربة الجزائرية حقاً؟ وخرج القصاصون من "معطف" (أحمد رضا حوحو) أم أن كتابنا كانوا أكثر صلة بما يفد إلينا من الأدب العربي المشرقي؟

تلكم الظواهر والتساؤلات كانت من الدواعي التي جعلتني أختار بحث هذا الموضوع لعلي أتوصل -بعد غربلة هذا الإنتاج القصصي الكثير- إلى الوقوف على مظاهر التجديد فيه.

ذلك لأن البحوث الجامعية والكتب التي عالجت موضوع القصة القصيرة في الجزائر، إما أنها نحت منحى تاريخياً وصفياً مثل: كتاب القصة الجزائرية القصيرة) لــ "عبد الله خليفة ركيبي"، وإما أنها أضافت إلى التاريخ والوصف دراسة الشكل الفني والموازنة بين القصة في تونس والجزائر والمغرب ولم تتجاوز فترة زمنية محددة مثل: رسالة "عبد الله بن حلي" (القصة العربية الحديثة في الشمال الافريقي).

وإما أنها بالرغم من محاولتها تغطية فترة زمنية أطول، إلا أنها بقيت أسيرة المنهج التقليدي مثل: رسالة "أحمد شريبط" (الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر).

وإما أنها دراسات- بالإضافة إلى اصطناعها المنهج الوصفي التقليدي- اقتصرت على نماذج قليلة لا تمثل القصة الجزائرية القصيرة في تنوعها، ومنها:

(القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال) لــ "محمد مصايف" و(قراءات في القصة الجزائرية لــ "أحمد منور").

فأما الصعوبة الأولى التي واجهتني فتتمثل في الجهد الذي كان يجب بذله للإطلاع على كل المجموعات القصصية المطبوعة كشرط أساسي قبل الانتقال إلى الفرز والتمحيص بصرف النظر عن التمكن من تحقيق هذا الشرط.

وأما الصعوبة الثانية، فتتمثل في عدم استفادتي بشكل كاف من أحدث ما بلغته المناهج النقدية المعاصرة، الأمر الذي ترتب عليه بعض القصور في تحليل النماذج القصصية.

وقد آثرت أن أطلع على أقصى ما يمكن من الإنتاج القصصي، ولاّ أعول على تصريحات القصاصين واعترافاتهم، بل انطلق من النص أساساً، لقناعتي بأن الكاتب الناجح هو نصُّه لحظة الكتابة، وهو خارج الكتابة شخص آخر.

وارتأيت أن أقسِّم البحث إلى أربعة فصول، تتصدرها مقدمة، فمدخل عام وتعقبها خاتمة.

المدخل خصصته لملامح الحركة الثقافية والأدبية في الجزائر بصفة عامة لإعطاء صورة تقريبية عن التربية التي احتضنت الإنتاج القصصي.

الفصل الأول، لخصت فيه بعض المبادئ النظرية التي تتصل بالقول الأدبي عامة، وبــ "القصصية" خاصة، لكونها تشكل منطلقات أستند إليها أو إلى بعضها في القسم التطبيقي لاحقاً.

والفصل الثاني تعرضت فيه لمناقشة أصول القصة القصيرة وتعريفاتها. بصفة عامة كخطوة رأيتها ضرورية للدخول في الحديث عن ظروف نشأة القصة القصيرة وتطورها في الجزائر، مقتصراً على المحطات الأساسية في مسارها حتى لا يأتي البحث ناقصاً من هذا الجانب من جهة، وحتى لا أجتر كل ما قيل عن هذا الموضوع في مراجع معروفة من جهة أخرى.

والفصل الثالث، بحثت فيه العوامل التي أثَّرتْ في جيل المعربين منذ

الاستقلال، على أساس أن الإنتاج القصصي- جيدهُ ورديئهُ- لا شك مطبوع بتلك العوامل، وأنها تركت بصمات واضحة في آثار القصاصين.

والفصل الرابع والأخير- وكان طبيعياً أن يكون أطول الفصول- أفرد للتطبيق على نماذج تبين أنها من أرقى ما بلغته التجربة القصصية في الجزائر منذ الاستقلال.



الفصل الأول

القول الأدبي والقصصية

كان اليونان قد فسروا الظاهرة الأدبية بنسبتها إلى آلهةٍ تسكن جبال الأولمب، وفسرها العرب بعدهم بنسبتها إلى شياطين تسكن وادي عبقر.

لكن هذا التفسير أو ذاك ليس من شأنه أن يثير الاستغراب أو الاستصغار، لأنه- وان جانب الصواب- ينم عن حدس سليم في تلمس الظاهرة الأدبية المتميزة. من حيث هي ظاهرة إنسانية، لكنها تجعل الأشياء تبدو وكأنها غير مألوفة، أو لأن "الفنان لايعيد إنتاج المرئي، بل يجعل مرئيا ما ليس مرئياً"[١].

من الطبيعي جداً أن يحتار الإنسان أمام ظاهرة غير عادية، صادرة من آخر يشبهه أو يتساوى معه في كل شيء إلا في إنتاج ما هو غير عادي بواسطة اللغة. ومن الطبيعي، بل من الضروري أن تدفعه الحيرة إلى البحث عن إجابة تطمئنه.

أما اليوم فقد صار بديهياً أنٍ يُنسب العمل الأدبي إلى الواقع. إلا أن هذه الواقعية- وإن لم تكن سوى تجلٍ لعالم المثل في صورة غير وافية- فقد عادت في عهد لاحقٍ لتصبح تجلياً لذات المبدع، ثم أصبحت متكأ لتفسير النص الأدبي تفسيراً تعسفياً آلياً، وربما ضجر بعضهم من هذه الآلية في الوقت الذي لم ينكر فيه المصدر الواقعي للأدب والفن، فقال بواقعية بلا ضفاف.

"كل الأعمال الأدبية مصدرها الواقع، وتأثيرها في الواقع ولكنها ليست بالضرورة- كما يزعم جارودي- واقعية مهما كانت قوتها التعبيرية أو التأثيرية.

إن القول بواقعية كل أدب على أساس أن مصدره الواقع أو أنه تعبير جزئي

---

(١) -العيد (يمنى): الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان بين الحربين العالميتين -دار الفارابي- بيروت ١٩٧٩ ص٦٨.

عن جانب من جوانب الواقع، هي دعوة.. لا إلى واقعية بلا ضفاف ولا حدود، بل إلى واقعية بلا مفاهيم، أو دلالات أو مبادئ"(٢).

فالظاهرة الأدبية لا يصح تفسيرها تفسيراً غيبياً ولا اختزالها وتبسيطها في واقعية مبتذلة، أو واقعية بلا ضفاف ولو أن:

"الواقع هو شعار العصر وهو الكلمة الأولى والأخيرة في كل شيء"(٣).

ذلك لأن الظاهرة الأدبية من التعقيد بحيث تستوجب نظرة أعمق حتى لا يختزل العمل الأدبي في دلالته الاجتماعية ويفقد بعدا أساسياً فيه وهو الشكل وحتى لا يصبح الشكل هو المرجع الأول والأخير فيفرغ من نبض الحياة. فيتناغم الشكل والمضمون في كل لا فصام فيه، مظهر من مظاهر التطور والرقي.

"في الحقب التي يدرك فيها التطور أوجه، ويصل فيها الفن إلى ذروة امتلائه، يؤلف الشكل والمضمون كلا متناغماً لا فصام فيه، ومتى ما رجحت كفة المضمون على الشكل، ومتى ما انفصل الشكل عن المضمون، يسعنا الجزم بدون أن نجازف بالخطأ أن المجتمع يمر بفترة ولادة أو انحلال"(٤).

ومن المعروف أن التركيز على الدلالة الاجتماعية للأدب، كان من أهدافه تحديد وظيفة له وحمل الأدباء على اتخاذه سلاحاً في خدمة ما يلتزمون به من مبادئ، فضلاً عن أن هذه المبادئ كثيراً ما تحدد مسبقا ليصبح العمل الأدبي مجرد قالب تصب فيه تلك المبادئ والتوجهات.

غير أن الفهم الذي يستند إلى أدلجة صارخة، ما كان له ليسيطر على كل الأذهان، بل هو ما نبه كثيرين من الأدباء والنقاد إلى ضرورة العناية بخصوصية الأدب والفن وعدم التضحية بها في سبيل ما هو ظرفي عابر.

ولم تعد وظيفة الفن منحصرة في ترديد خطاب سياسي/ أيديولوجي، بقدر ما أصبحت أيضاً فرصة لتماثل "الأنا" مع الآخرين، فرصة لفهم العالم والمشاركة في تغييره ولكن دون تغييب بعده الجمالي السحري، لأنه لا يتمكن ولا يمكن من

---

(٢) -العالم (محمود أمين): ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية -وزارة التعليم العالي- الشركة الوطنية "الشعب الصحافة"، ص٢١.

(٣) -بيلينسكي (فيساريون غريغوريفتش): نصوص مختارة. ترجمة يوسف حلاق- منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي- دمشق ١٩٨٠ ص٤٨.

(٤) -بليخانوف (جورج): الفن والتطور المادي للتاريخ- ترجمة جورج طرابيشي- دار الطليعة- بيروت ط١ -نوفمبر ١٩٧٧، ص٤١.

تلك الغاية إلا بفضل جماله وسحره.

"إن وظيفة الفن هي دائماً أن يحرك الإنسان بكليته، وأن يسمح "للأنا" بالتماثل بحياة الآخرين، وأن يمكنها مما لم تكنه، وما هي جديرة بأن تكونه (...)، فالفن ضروري لكي يستطيع الإنسان أن يفهم العالم ويغيره، ولكنه ضروري أيضاً بسبب السحر الذي يلازمه"[٥].

ولكن السحر لا يعني التفنن في التراكيب اللغوية والصنعة اللغوية المكررة، بل هو الجهد الإبداعي الذاتي، فلا يكتفي باجترار ما يلقن في المدرسة من قواعد، ولا يبدو تلوينا مفتعلا على تراكيب مستهلكة، يخادع بالزخرف الجمالي لكن بدون جمال.

"ليس القول الأدبي صياغة تركيبية أو تطبيقية لقواعد لغوية أدبية جاهزة، ليس القول الأدبي إنشاءاً يحفظ أو يتوارث أو يلقن شأن التلقين في تعليمنا المدرسي: تحفيظ تراكيب وصيغ جميلة تعادل الثقافة والقدرة على الكتابة. وليس القول الأدبي رصفا قواعدياً للمفردات، أو توالياً خطياً للألفاظ. بل هو حجم وفضاء: حجمه في الدلالات التي يولدها انتظامه، الدلالات تتولد في حركة الانتظام فتشكل بالعلاقات بينها، فضاء هذه الحركة"[٦].

هكذا يتبين أن القول الأدبي ليس تركيباً ولا إنشاءً ولا رصفاً أو تواليا للألفاظ، لذلك فهو لا يحفظ ولا يتوارث ولا يعلم. وكأنه بذلك خرق للقانون اللغوي السائد ليخلق قانونه الخاص، قانون الإبداع الذي هو إضافة في الحقل الأدبي وبذلك سيكون خارقاً، غير عادي، يستحق صفة أثر مُبدَعٍ (بفتح الدال) حقاً.

يؤكد "رولان بارت" هذه الفكرة بقوله:

"والشكل ليس حلية ولا مجموعة قواعد، بل تشخيصاً لأحاسيس ملتصقة بتجاويف الذات وبأعماق الموضوع، وعلى الكاتب أن يواجه العالم والأشياء وأن يختار عزلته أو حضوره مع الآخرين"[٧].

ذلك يعني أن اللغة وقواعدها تظل معطى خارجياً، يمكن تملكه بمهارات عالية، ولكن سيبقى سطحياً باهتاً ما لم يجسد الحرارة الداخلية للذات المبدِعة

---

[٥] -فيشر (أرنست): ضرورة الفن -ترجمة ميشال سليمان- دار الحقيقة- بيروت ١٩٦٥-، ص١٦.

[٦] -العيد (يمنى): في معرفة النص- منشورات دار الآفاق الجديدة- ط١-١٩٨٣-ص١٨.

[٧] -بارت (رولان): درجة الصفر للكتابة- ترجمة محمد برادة- الشركة المغربية للناشرين المتحدين- دار الطليعة- بيروت -ط١ أكتوبر ١٩٨١.

(بكسر الدال)، ما لم يشخص حرارة الشعور وعمق الإحساس.

أما إذا راح المنتج الأدبي يتتبع تفاصيل الواقع، وينسجها صنعا في نص يرتكز أساساً على المهارات اللغوية والزخرف البلاغي، فذلك مما يثبت الفرق الكبير بين أثر فني وبين أي إنتاج آخر.

"الفرق هو فقط أن التفاصيل في الواقع لا يمكن أن تكون حشوا فارغاً أبداً، أما في الأعمال الشعرية فكثيراً جداً ما تنقلب بالفعل إلى بلاغة جوفاء وحَشوٍ آلي في سرد القصة"[٨].

كل ذلك يدعو إلى بحث العلاقة بين الواقع والعمل الأدبي من زاوية تتجاوز النظرة الآلية الضيقة، وتتجاوز التجريد والتعميم اللَّذين لا رابط لهما غير الانتساب إلى الواقع بصفته مصدراً أصلياً.

فـ "الإنتاج الأدبي ليس انعكاساً للواقع، بل انعكاساً لانعكاس، وفي المسافة القائمة بين الواقع وشكل انعكاسه توجد جملة من العناصر المعقدة تتضمن وتنتج آثاراً أيديولوجية معينة. فالكاتب لا "يكتب أيديولوجيا" بل يعكس بشكل لا مباشر جملة تناقضات اجتماعية تحت تأثير أيدلوجيا معينة"[٩].

هذا الفهم من شأنه ألاَّ يقتل جمالية النص الأدبي بدعوى الحرص على الدلالة الواقعية الاجتماعية، وألاَّ يغيب هذا الدلالة بدعوى الحرص على الجمالية. فبالإضافة إلى العلاقة الموجودة بين الكاتب والبعد الأيديولوجي، فإن لعملية التخييل الأدبية استقلاليتها النسبية وهي تشكل البعد الآخر.

"بين الكاتب وعمله مسافة ثنائية البعد تحددها عملية الكتابة وسيرورة التخييل الأدبية مسافة بين أيديولوجيا الكاتب والأيديولوجيا التي أنتج تحتها وفيها عمله الأدبي، ومسافة أخرى بين أيديولوجيا الكاتب والأيديولوجيا التي تحكم عمله الأدبي وتنتج آثاراً أيديولوجية معينة"[١٠].

غير أن النظرة إلى البعد الأيديولوجي، وتحديد علاقته بالعمل الأدبي ليست واحدة عند النقاد والباحثين.

---

[٨] -تشيرنشفكي (ن،غ): علاقات الفن الجمالية بالواقع- ترجمة يوسف حلاق- منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق ١٩٨٣ ص١٢٥.

[٩]- دراج (فيصل): الأدب والأيديولوجيا -مجلة الطريق- العدد ٥- تشرين الأول- اكتوبر ١٩٧٩-ص٤٥.

[١٠] -المرجع السابق ص٤٥.

إذ في الوقت الذي يغيب فيه البعد الأيديولوجي عن طريق القول بالتزامن البنيوي، يحاول "لوسيان غولدمان" أن يتدارك هذا التغييب عن طريق ما سماه بالبنيوية التكوينية أو التوليدية.

فـــ "لفظ البنيوية التكوينية يشير إلى أن ما هو مطروح ليس دراسة البنيات من حيث هي كذلك، بصورة سكونية ولا زمنية بل العملية الجدلية لصيرورتها ووظيفتها"(١١).

وقد أسس غولدمان نظرته على ثلاثة معطيات:

١ ـالبنية الدلالية:

ويريد بها العلاقة الكلية بين الأجزاء والعلاقة الداخلية بين العناصر ولكنها بانتقالها من السكونية إلى الحركة والدينامية.

و"يوصي غولدمان النقد الأدبي بتبني منظور واسع، لا يغفل التحليل الداخلي للنتاج واندراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية ولايغفل كذلك دراسة السيرة الذاتية ونفسية الفنان كأدوات مساعدة. وفي المحلِ الأخير يدعو إلى إدخال النتاج في علاقات مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي"(١٢).

٢ ـرؤية العالم:

ويقصد بها النسق الفكري السابق عن لحظة إنتاج العمل الأدبي، وما يبدو حاسماً عنده ليس رغبة المؤلف ولا طبيعة نواياه، بل الدلالة الموضوعية التي يكتسبها عمله سواء وافق ذلك رغبته أو جاء ضد رغبته في بعض الأحيان.

٣ ـقيمة النتاج:

وهي تتمثل في القدرة على تقديم رؤية متناسقة، لا يغترب فيها العمل على الواقع لأنه إذا افتقر إلى حرارة الواقع يفقد جماليته، وهذه الأخيرة هي عبارة عن توتر دائم وتجاوز مستمر.

هذا التوتر الذي يسميه "حسين مروة" بالانفعال الذي يشكل حافزاً ضرورياً

---

(١١) -البنيوية التكوينية والنقد الأدبي -مراجعة الترجمة- محمد سبيلا- مؤسسة الأبحاث العربية- ط١-١٩٨٤-ص عن مقال: "البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان لـــ بون باسكاري" ترجمة: محمد سبيلا، ص٤٣.

(١٢) -المرجع السابق: ص٤٨.

للإبداع ومحركاً له لاستكشاف الخفي وارتياد المجهول: "إن الانفعال ليس أكثر من مدخل إلى العملية الإبداعية، ومذ تبدأ العملية يتحول الانفعال إلى حركة استكشاف وارتياد يصاغ في ضوئها عالم فني يحمل في ذاته قدرة التحول إلى حركة فعل وتغيير في العالم الواقعي- ولن يستطيع أن يحمل هذه القدرة دون معرفة بقوانين حركة العالم الواقعي، ودون موقف معين من هذا العالم"[١٣].

وإذا كان "غولدمان" يخرق سكونية التزامن البنيوي عن طريق القول بالنسق الفكري السابق عن عملية الإنتاج والذي لا شك أن له حضوره الخاص في الأثر، فإن "غريماس" ينظر إلى الدلالة الأيديولوجية من زاوية أخرى.

فهو يقول بالدلالات النووية المولدة للأيديولوجيا داخل العمل الأدبي، وهي تشكل وحدات يمكن تفكيكها. إنها تتميز بكونها ضمنية جوهرية، علاقتها بالخطاب علاقة توليدية.

وكأن "غريماس" ينكر على البنيويين الذين استفادوا من جهود "دي سوسير" تحليلهم الشكلاني الذي يغيب البعد الأيديولوجي باعتماده مقولات: النسق والتزامن والتعاقب.

فالتزامن لا يوحي بالسكونية فحسب، بل إن التحليل البنيوي في مجموعه يفضي في أحسن الحالات إلى تفكيك العمل الأدبي وإعادة تركيبه مفرغاً من الشحنة الأيديولوجية ومن نبض الحياة.

و"الانتظام ليس وقفة زمنية في هذا النهر، ولا يمكن أن يكون كذلك، إلا من موقع التخيل والتجريد، من مسافة زمنية تغيب عملية التخريب الجزئي ولا تسقطها أو تلغيها الوقفة الزمنية بهذا المعنى، ليست وقفة بل نظرة مصوبة نحو ما يميز المرحلي في الزمن"[١٤].

ولكن (غريماس) ينكر أيضاً أن تكون مرجعية النص خارجه.

"يرى غريماس أن أيديولوجية النص لا تكمن في مرجعيته وإنما في طاقته على تغيير الدلالات الأصلية المشحونة فيه"[١٥].

---

[١٣] -مروة (حسين): دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي- دار الفارابي- بيروت- لبنان- ط٢- ١٩٦٧- ص٢٩٩.

[١٤] -العيد (يمنى): في معرفة النص- ص٦٦.

[١٥] -مرزوقي (سمير)، شاكر (جميل): مدخل إلى نظرية القصة- الدار التونسية للنشر- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر -ص١١٨.

فالنص بالنسبة له حلقة ذات عناصر متحركة، متغيرة، ومن ثم جعل العلامية (sémiotique) تعتمد على قاعدتين:

أ-الدلالة الأصولية.

ب-النحو الأصولي المتفرع إلى علم الصرف وعلم التركيب من ذلك يتضح أن "غريماس" لا ينكر حضور البعد الأيديولوجي ولكنه يجعله داخلياً يخضع لحركة التشكيل الداخلية النامية مع صيرورة العمل الأدبي في تدرجها نحو الاكتمال.

وهو يفسر ذلك الحضور من خلال قوله بالدلالات النووية المتضادة أو المتناقضة غير أنه بتجريدها في المربع العلامي، جعلها تفقد الخصوصيات الاجتماعية والتاريخية.

ويمكن أن تؤخذ أية مجموعة أخرى من المتضادات والمتناقضات لتصب في هذا المربع العلامي، دون أن يدلنا المربع نفسه على خصوصيات أمة ما أو حضارة ما.

علماً بأن اللغة ومنها الدلالات النووية ليست خارج الزمن، وما كان من المتناقضات أو المضادات في حضارة ما وفي حقبة زمنية ما، قد لا يبقى كذلك في حقب أخرى وهكذا.

"إن علاقة التاريخ باللغة والتاريخ بالشعب، تتحدد بكون اللغة تعكس الصفة النوعية لتاريخ الشعب، ومن هنا فإن وجود عدد وافر من مفردات عربية في اللغة الإيرانية الراهنة يمكن تفسيره على أساس التأثير العميق الذي مارسه الإسلام والثقافة العربية"(١٦).

والأمر لا يتعلق بالمفردات فقط سواء أتعلق بما يوجد في اللغة الفارسية أم ما يوجد في اللغة الاسبانية، وإنما يتعدى ذلك إلى البنية الصوتية وكل ما يميز لغة عن أخرى.

"هكذا يمكن القول أننا في حقل المفردات كما في حقل الصوتيات نواجه القاعدة نفسها، وهي أن بعض الحالات قد تكشف لنا عن علاقة لا شك فيها بالوقائع والأحداث الخارجية للتاريخ، غير أنه في حالات أخرى تبدو المتغيرات في معجم المفردات رهينة العوامل والمؤثرات الداخلية وحدها"(١٧).

وما دام الموضوع يرتبط بالقول الأدبي بوصفه خطاباً مكتوباً، وهو بعكس الخطاب الشفهي لا يستعمل الإشارات المساعدة، ولا يشترك المرسل والمرسل إليه في وضعية واحدة، ولا يستطيعان أن يتبادلا الأدوار بحيث يصبح المرسل إليه مرسلاً (بكسر السين) والعكس، ولا يتحققان من أثر الخطاب فوراً، فإن الخطاب المكتوب ملزم بتعويض هذه الروافد التي يمتاز بها الخطاب الشفهي، وذلك بتوفير الوسائل اللغوية والأدبية الكفيلة بإيصال الرسالة في شيء من الانسجام وبالقدرة على توقع مواقف وردود فعل المتلقي.

ولذلك فإن الكاتب أو المؤلف ينتج عمله في ظرف غير الظرف الذي سيقرأ فيه هذا العمل من قبل شخص آخر. إن وضعية الإنتاج تختلف عن

---

(١٦) -دراسات لغوية في ضوء الماركسية -ترجمة "ميشل عاصي"- دار ابن خلدون- ط١- ١٩٧٩-ص١٠.

(١٧) -نفسه: ص٢٧.

وضعية التلقي. الكاتب ليس متأكداً من طبيعة التلقي ومدى صحته، كما أن القارئ ليس متأكداً من نوايا الكاتب ومقاصده.

"الرسالة المكتوبة إذن، لا تعمل سوى أن تضع علاقة بين حالتي ارتياب وعدم تأكد: حالة الكاتب تجاه سلوك قارئة وردود فعله، وحالة القارئ تجاه نوايا الكاتب ومقاصده"(١٨).

وهذا يؤكد حقيقة سبقت الإشارة إليها، ولا بأس من العودة إليها، لأنها ميزة أصيلة في العمل الأدبي. وهي تتمثل في أن الكاتب/ المبدع مطالب بأن تكون له قدرات خارقة وغير عادية تمكنه من إعادة تشكيل اللغة ليعلو عن المستهلك منها، ويتجاوز التركيب إلى الصياغة والتعبير.

"يتميز القول الأدبي ابتداء من عملية التركيب/ الصياغة، أو التركيب العبارة. وربما أمكن القول أن القول الأدبي هو الذي يمعن في الصياغة ليخلق التعبير، وهو الذي بالتالي، يبتعد عن التركيب، وهو، حين يمعن في الصياغة، يمعن أيضاً في الأيديولوجية، ويبالغ في حرف الكلام، في انزياحه، باحثاً عن الواقع"(١٩).

وإذن هناك دور حاسم لذاتية المبدع وقدرته على الصياغة، والتعبير أسلوب يميزه، لأن الاكتفاء بتكرار اللغة المستهلكة لا يسمح بالارتقاء إلى مستوى الإبداع.

"اللغة تعمل وكأنها سلبية، كأنها الحد البدئي للممكن. أما الأسلوب فهو ضرورة تربط مزاج الكاتب بلغته. هناك يجد ألفة التاريخ وهنا في الأسلوب يلتقي ألفة ماضيه الخاص"(٢٠).

يتبين في ضوء هذه النصوص التي تعمدنا إيرادها متتالية، أن العمل الأدبي لا يلتقي فيه الشكل والمضمون على أساس مفتعل مصنوع، لأنهما يخضعان لعملية تشكيل داخلية.

والعلاقة بينهما ليست ولادة مسبقة، بل تتم تدريجياً لحظة الكتابة.

وما دام الشكل جزءاً من ذات الكاتب ورؤياه، فلا يصح أن ينظر إليه

---

(١٨) Vigner (Gerar) - Didactique des langues étrangéres (1) lire= du texte au – sens, éléments pour un apprentissage et une enseignemenl de la lecture. collection dirigée par Robert Galisson 1979- p12.

(١٩) –العيد (يمني): في معرفة النص ص٧٥.

(٢٠) –بارت (رولان): درجة الصفر للكتابة –ص٣٥.

من زاوية تبعيته للمضمون، ولا يمكن الاكتفاء بالقول:

"إن الشكل في الحقيقة ليس إلا تعبيراً عن حالة توازن في داخل الشيء بين عناصره المتفاعلة"(٢١).

ذلك لأن الكتابة لحظة تمتزج فيها الذات بالموضوع، لحظة تأخذ فيها الذات صفة الموضوعية، ويأخذ فيها الموضوع صفة الذات، فهي ملتقى اللغة والأيديولوجيا.

"فالكتابة تضفي الموضوعية على "الأنا" تدرجها في سياق التاريخ وتقدم لنا التاريخ "مُذوَّتا" والذات موَّضعَّةً. من هنا تغدو الكتابة عند بارت ملتقى اللغة والأيديولوجيا للذات المشتهية وللتاريخ الموضوعي"(٢٢).

غير أن الكتابة وإن هي اشتركت في خصائص، إلا أنها تتمايز فيما بينها. ولا يمكن للقارئ /الناقد أن يتناول النصوص المكتوبة اعتماداً على نفس المقاييس وبنفس الأدوات.

ويرى "جيرارفينيي" أن النصوص تتميز كالتالي:

"-نصوص يغلب عليها الطابع القصصي ومنها التحقيقات والروايات والذكريات والعروض..

-نصوص يغلب عليها الطابع الوصفي ومنها: ما يقتطف من الروايات والذكريات والتحقيقات وعروض الأحوال والدروس..

-نصوص يغلب عليها الطابع التعبيري ومنها الشعر والروايات والمسرحيات والأشرطة المصورة والرسائل الشخصية.

-نصوص منطقية استدلالية ومنها: النصوص العلمية والدروس والافتتاحيات والمحاولات والتقارير والرسائل المهنية.."(٢٣).

ومن البديهي أن القصة تندرج ضمن النصوص التي يغلب عليها الطابع القصصي، ومن المعروف أيضاً أن صاحب الريادة في تحليل هذا النوع من النصوص أو في نوع معين منها على الأصح هو "فلاد يمير بروب"، الذي توصل -اعتماداً على منهجية الشكلاني- إلى تحديد إحدى وثلاثين وظيفة.

ويعكس القول منذ البدء أن هذا الباحث قد خطا بالتحليل النقدي الأدبي

(٢١) -العالم (محمود أمين): الثقافة والثورة -دار الآداب- بيروت ط١- اكتوبر ١٩٧٠- ص٣٢٦.

(٢٢) -بارت (رولان) درجة الصفر الكتابة- ص٩.

(٢٣) Vigner (Gerard) lirerd= du rexte au sens- page -

خطوة كبيرة، أفاد منها اللاحقون كثيراً في مراجعة المنطلقات النقدية، والتدرج نحو بلورة رؤية نقدية تعيد إلى النص الأدبي أدبيته، وتنبه القارئ/ الناقد إلى التسلح بأدوات متطورة وإلى ضرورة نبذ التفسير الآلي والتبسيطية والابتذال. فبفضل جهود "بروب" ترسخت القناعة بأن النص بنية منسجمة، تتآلف عناصرها فيما بينها، ولا بد من معالجته على أنه وحدة واحدة لا تتجزأ إلا ليعاد تركيبها.

وتأكد أن الخطاب القصصي مرتبط ببنية أخرى ضمنية ثابتة ومحدودة، وأنه يمكن تركيب عدد غير محدود من النصوص القصصية بالاعتماد على مثال يوظف في استعمالات مختلفة.

وإن كان يعاب عليه أنه اقتصر على صنف قصصي معين، وبالتالي فإن النتائج التي توصل إليها قد لا يصلح تعميمها على كل ما يغلب عليه طابع قصصي. وإن الوظائف التي حددها تسير في اتجاه واحد، نحو نهاية غائبة، ثم إن في عمله اغفالاً لإحدى الخصائص الأساسية في النص القصصي والمتمثلة في البعد الذاتي والمحيط التاريخي والفكري والأدبي، لأن النص ليس وليد العدم بقدر ما هو حصيلة تراكمات نصية سابقة.

ولا شك أن نقاداً وباحثين من أمثال جينات وغريماس وغيرهما، قد استفادوا من جهود "بروب" إلى حد كبير.

١-**الحكاية:** ويقصد بها مجموعة الأحداث التي تجري في إطار زماني ومكاني معين.

٢-**السرد:** وهو العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي أو الحاكي، وتنتج عنها الحكاية والخطاب القصصي معا.

٣-**الخطاب القصصي:** وهو النظام الاصطلاحي الذي يسمح بالتعبير، ويخول للسارد أن يورد حكايته.

هناك حقائق يؤكدها بعض الباحثين(*)، وهي تتصل بطبيعة الواقع المتعدد المتنوع، والذي يسمح برؤية مجموعة من الأشياء والمناظر دفعة واحدة في لحظة زمنية واحدة وتتصل بطبيعة اللغة ذات البعد الأحادي الخطي، مما استدعى ضرورة ابتكار أبنية تحقق المعية، وابتكار حيل التتابع

(*) راجع- Kerloc,k (Jean pierre) Bourrelier (Armand- Colin) La reconstitution du texte methode structurale- imprimerie Nouvelle orléans- 2e- édition- 1980.

والتكرار. لأن أحادية البعد الزمني وخطيته لا ينبغي أن توهم بإمكانية التطابق السهل بينه وبين اللغة.

فما أكثر ما تكون المدة المعبر عنها في الخطاب أطول في الواقع، وما أكثر ما يكون الحدث الوارد في الخطاب قد تم بحركة أسرع من حركة الجملة.

فالزمن ليس واحداً في كل الأحوال والمستويات.

هناك زمن الحكاية أصلاً، حيث تخضع مجريات الأحداث لترتيب خاص، وقد تخضع لترتيب آخر في الخطاب القصصي وهو زمن الخطاب أو النص، ويمكن إضافة زمن ثالث يتعلق بالموقع الزمني للسارد بالنسبة للزمنين اللَّذين سبق ذكرهما.

وإذا لم يحافظ النص على الترتيب الزمني للحكاية كما في الأصل، فإن ذلك يؤدي إلى نوعين من التنافر الزمني:

أحدهما يحدث بفعل الإشارة إلى حدث لم يأت أوانه بعد، والثاني يحدث بسبب العودة إلى حدث سبق ذكره بغرض المقارنة أو الدعوة إلى تأويل جديد لبعض عناصر الحكاية، وقد اصطلح على تسمية النوع الأول السوابق والنوع الثاني اللواحق.

وفي علاقة الحدث بالرواية تظهر عدة مستويات، لا بد من أخذها في الحسبان عند تحليل النص القصصي.

ذلك لأن حدثاً واحداً قد يأتي مساوياً لرواية واحدة، وقد تتعدد الأحداث وتتعدد معها الروايات، وقد يروى الحدث الواحد أكثر من مرة تكراراً، وقد يروى مرة واحدة ما يحدث أكثر من مرة.

وللديمومة ظلها على النص ووظيفتها أيضاً، إذ قد تلخص فترة زمنية طويلة في جملة وأسطر قليلة فيكون- عندئذ- زمن النص أصغر من زمن الحكاية. والوصف قد يمثل حالة توقف، وتأمل لها وظيفتها الذاتية أو الموضوعية، مندرجة في السياق الزمني لأحداث الحكاية، أو خارجة عن إطارها في حالة ثبات. وقد يسقط الزمن نهائياً، إما لأنه ثانوي بالقياس إلى النتائج المنشودة، أو لأنه معروف ولا حاجة إلى ذكره، أو لإضفاء هالة أسطورية وتوفير بُعْدٍ جمالي وهو ما يعرف بالإضمار.

وللسرد القصصي زمنه ومستوياته ووظائفه.

أ-زمن السرد:

١-**السرد التابع:** وهو الذي يتعلق بذكر أحداث مضت قبل زمن السرد.

٢-**السرد المتقدم:** وهو النوع الذي يستشرف ما سيأتي لاحقاً، يقوم بوظيفة استطلاعية.

٣-**السرد الآني:** يكون معاصراً لزمن الحكاية، وقد يقتصر على سرد الحوادث، أو يختفي الحدث ليحل محله الحوار الداخلي.

٤-**السرد المدرج:** وهو الذي يتدخل بين فترات الحكاية فيكون أكثر تعقيداً.

ب- مستويات السرد:

المستوى الأول، الابتدائي ويتمثل في كتابة قصة، ويتمثل المستوى الثاني في أن تروى حكاية داخل القصة.

ج-وظائفه:

العلاقة بين السرد من الدرجة الأولى والسرد من الدرجة الثانية، إما أن تؤدي وظيفة تفسيرية. بحيث تتضح حالة أو وضعية سابقة من خلال ما يسرد لاحقاً في استمرارية زمانية ومكانية.

وإما أن تبنى العلاقة على التباين أو المجانسة دون استمرارية مكانية – زمانية وتحضر هذه العلاقة في نص قصصي بغرض التوضيح والمقارنة والتشويق.

وأما السارد فإما أن يكون غريباً عن الحكاية، أو أن يكون متضمناً فيها، ويترتب على ذلك وضعيتان:

***وضعية يكون فيها الراوي بطل سرده.**

***وضعية يلعب فيها دور الملاحظ أو المشاهد.**

وتحدد وظائف السارد كالتالي:

-*سرد الحكاية يقتضي وجوده أصلاً.*

-*التنسيق وظيفة ضرورية يقتضيها التنافر بالتقديم والتأخير والإدراج والربط بين المقطوعات القصصية والأحداث ومستلزمات الوصف وغيرها..*

-الابلاغ: لأن النص القصصي من حيث هو رسالة مكتوبة يقتضي مرسلاً ومرسلا إليه وعملية إيصال.

-وظيفة انتباهية: قد تأتي عبارات محددة على لسان السارد وغرضها لفت الانتباه.

-وظيفة استشهادية: وتتم عندما يلجأ السارد إلى إثبات المراجع أو المصادر التي استقى منها معلوماته أو الأحداث التي هو بصدد الحديث عنها.

-وظيفة أيديولوجية أو تعليقية: والمقصود بها أن أن يستطرد السارد إلى تقديم تفسير ما أو تأويل يراه ضرورياً لمزيد من الإيضاح.

-وظيفة افهامية أو تأثرية: وهي تتجسد في محاولة اقناع المتلقي بمضمون الرسالة والسعي من أجل التأثير عليه لحمله على تبنيها والعمل لها "وتبرز هذه الوظيفة خاصة في الأدب الملتزم أوالروايات العاطفية"[٢٤].

-وظيفة انطباعية أو تعبيرية: وغالباً ما تتجسد هذه الوظيفة في أدب السيرة الذاتية والشعر الغزلي.

وإنه وإن كان هذا التصنيف قد اقتضته المنهجية المعتمدة في التحليل، إلا أنه يصعب الفصل - في تقديرنا- بين الوظيفة الأيديولوجية والوظيفة الافهامية التأثيرية.

ذلك لأن الأعمال المعتمدة على التحليل النفسي والتي جعلت نموذجاً للوظيفة الأيديولوجية، على أساس أنها تتطلب خطاباً تفسيرياً أو تأويلياً، لا تختلف بحكم هذه الوظيفة ذاتها عن أعمال توصف بأنها من الأدب الملتزم.

وربما كان مفهوم الالتزام، أيضاً صادراً عن تمييز خاطئ بين أدب ملتزم وآخر غير ملتزم، سواء كما فهمه "جون بول سارتر" وعرضه في كتابه (ما الأدب؟)، أو كما أملاه وجود اتجاهين: رأسمالي واشتراكي، فإذا كانت الدلالة الاجتماعية هي الداعية إلى هذا التمييز أو الفصل، فإنه غير صحيح. لأن كل نص سيكون ملتزماً بتقديم مضمون ما، أو دلالة معينة، إنما الاختلاف يكمن في نوع هذا الالتزام وطبيعته.

"إن كل أدب هو- بالمعنى العام- أدب ملتزم، أي أدب معبر عن دلالة مؤثرة. وليس هناك أدب ملتزم وأدب غير ملتزم (..) ولكن تختلف معاني

---

[٢٤] -مرزوقي (سمير):[شاكر (جميل)] مدخل إلى نظرية القصة - ص١١٠.

الالتزام وأبعاده باختلاف مضمون الأدب ودلالته المؤثرة"[٢٥].

ولقد أضاف "غريماس" أن النص القصصي عبارة عن مقطوعات قصصية، وأنه من الضروري أن ينطلق الباحث المحلل من هذه المقطوعات، وكل مقطوعة تتميز بأحداثها وبلغتها، وتقوم على مقياسين:

١-مجموعة متكاملة من الأحداث.

٢-الأسلوب أو التعبير.

وعنده أن الملفوظات القصصية أنواع هي: البسيط والصيغي والوصفي والاسنادي.

ومما تقدم يمكن أن نخلص إلى الاستنتاجات التالية:

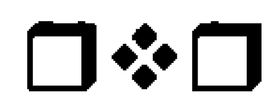
- *النص الأدبي يتعامل مع اللغة بطريقة غير عادية ويجعل الأشياء المألوفة تبدو وكأنها غير مألوفة، الأمر الذي يميزه عن الكلام العادي وعن غيره من النشاطات.*
- *أدبية الأدب لا ينبغي أن تكون مدعاة لإلغاء المحيط التاريخي والاجتماعي والأيديولوجي، الذي يحضر في النص بصفة أو بأخرى.*
- *هذا البعد الواقعي- بدوره- لا يصح أن يصبح مبرراً لقراءة النص بمرجعه.*
- *النص القصصي- وإن هو انتمى إلى الحقل الأدبي - إلا أن له مميزاته الخاصة وقوانينه التي يمكن اكتشافها والتنظير لها.*
- *لكل واقع قصصي ثلاثة أبعاد هي: الحكاية والسرد والنص أو الخطاب.*
- *للحكاية زمنها وللنص القصصي زمنه، كما قد يكون للسارد زمنه أيضاً، وهذه الأزمنة تتداخل تقديماً وتأخيراً واندماجاً، ولكن في استطاعة الباحث القدير أن يفرز تشابكها ويحدد طبيعة كل منها.*
- *للسرد زمنه ومستوياته ووظائفه.*

وإذا كان للقصصية تميزها داخل الحقل الأدبي، فإن للقصصية -أيضاً- حقولها الفرعية ولذلك لا بد من أن تؤخذ هذه الأدوات النقدية المبتكرة سواء لدى "جينات" أو "غريماس" أو"بروب" قبلهما بشيء من الحيطة والاحتراز حتى لا تطبق تعسفا على كل النصوص التي يغلب عليها الطابع القصصي بنفس القولبة.

---

[٢٥] -العالم (محمود أمين) ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية- ص٢٠.

وما عرضٍ في الصفحات السابقة من آراء الباحثين الثلاثة، قد ورد مفصلاً ومبسطاً في مرجع سبقت الإحالة إليه وهو (مدخل إلى نظرية القصة) الذي أخذنا منه أكثر من غيره.



الفصل الثاني

القصة القصيرة في الجزائر

(نشأتها وتطورها)

كلما أراد الباحث أن يخوض في البحث عن أصول الفن القصصي ومنه القصة القصيرة، يصطدم بعقبة تحيلهُ إلى عقبات، وقد يخرج في نهاية المطاف بنتائج لا تقنع الجميع.

فالبحث في هذه الأصول، غالباً ما يتجه نحو التركيز على ظاهرة القص التي هي ظاهرة بارزة في هذا الفن.

ذلك ما يفسر ظاهرة العودة إلى العصور القديمة لتقصي جذور هذا الفن في النوادر والملاحم والقصص الشعبي وأحاديث السمر والمغازى والكتب السماوية، وخاصة التوراة والانجيل والقرآن.

وإذا كان البحث مشوبا بشيء من الذاتية، ونفخ فيه الباحث من روحه السياسي/ الايديولوجي، وربما العرقي، فإن الأصل سينسب إلى أمةٍ محددة.

فما أكثر النشاطات الإنسانية التي حصرتها المركزية الأوربية في أوروبا، وما أكثر النشاطات التي حصرت في الشرق برد فعل المركزية الشرقية.

ولا تخلو البحوث العربية من محاولات كثيرة لتلمس جذور القصصية في الأدب شعراً ونثراً.

ولقد كان للعرب- حقاً- نوادرهم- وأساطيرهم ومغازيهم وقصصهم وجاء القصص القرآني ليؤكد رسوخ القص ويزيده تنشيطاً.

ولم يكتف العرب المسلمون بما هو متوارث لديهم من انتاجهم، بل نشطت حركة الترجمة مع ظهور التدوين واهتموا بنقل القصص الهندي والفارسي.

وظهر في ظل الدولة العربية الإسلامية من الأعمال القصصية، ما كان له تأثير واسع عميق في الكتابة الأدبية في العالم وعلى مر العصور.

ولكن هناك من يريد أن يكون أكثر صراحة وحسماً في نسبة النشأة الأولى للقصة القصية إلى أرض العرب فيقول:

"والغريب في الأمر أنه بينما تستمد القصة القصيرة العربية- بشكل عام- والسورية- بشكل خاص- أصولها وملامحها من القصة الأجنبية، التي رسخ دعائمها كل من (ألن بو، غوغول، موباسان وتشيخوف) فإن أول ميلاد للأدب القصصي في العالم كان من أرض العرب"(٢٦).

ويضيف الباحث نفسه في موضع آخر محدداً:

"إن نوادر جحا كانت إذن البدايات الحقيقية لفن القصة القصيرة"(٢٧).

وإذا كانت (Nouvilia) الايطالية و(Nouvellen) الألمانية و(News) الانجليزية، كلها تعني الأخبار الحديثة التي لم يمر عليها زمن طويل، وإذا كانت (Nouvelle) الفرنسية تعني القصة، و(المصطلحات: كلمة حكاية (العربية)، وكلمة (Conte) الفرنسية، وكلمة) (Tale الانجليزية تعني جميعها سرد مغامرات لا تستند على الواقع الحياتي للإنسان، وإنما على الخيال والأساطير وتهدف إلى التسلية"(٢٨) "فإن الذي نخلص إليه هو أن مصطلح القصة القصيرة، نقل عن المصطلح الانجليزي (Short Story)، وعن المصطلح الفرنسي) (Nouvelle) وهما- في رأينا- اسمان لمصطلح واحد ومدلول واحد"(٢٩).

ويذكر أن بدايات القصة القصيرة من حيث الحجم لا من حيث الشكل الفني المكتمل في تاريخ الآداب الغربية، كانت قد ظهرت.

"في القرن الرابع عشر في روما داخل حجرة فسيحة من حجرات قصر الفاتيكان، كانوا يطلقون عليها اسم "مصنع الأكاذيب" اعتاد أن يتردد عليها في المساء نفر من سكرتيري البابا وأصدقائهم للهو والتسلية وتبادل الأخبار.. وفي

---

(٢٦) -عصمت (رياض): الصوت والصدى، دراسة في القصة السورية الحديثة- دار الطليعة بيروت- ط١- مارس ١٩٧٩ ص١١.

(٢٧) -نفسه: ص١٢.

(٢٨) -شريبط (أحمد شريبط): الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر- رسالة لنيل شهادة الماجستير- إشراف الدكتور: نسيب نشاوى ٨٦-٨٧ عن جبور (عبد النو) وادريس (سهيل) المنهل، دار الآداب ودار العلم للملايين- ط٥-١٩٧٩، ص٧٠٤.

(٢٩) -المديني (أحمد): فن القصة القصيرة بالمغرب -في النشأة والتطور والاتجاهات- دار العودة- بيروت- ص٣٢.

مصنع الأكاذيب هذا كانت تخترع أو تقص كثير من النوادر الطريفة عن رجال ونساء ايطاليا بل وعن البابا نفسه مما دعا الكثيرين من الأهالي إلى التردد على هذه الندوات حتى لا يهزأ بهم في غيبتهم"[٣٠].

ويرى البعض أن ظهور شكل القصة القصيرة، بدأ بعدة محاولات، و"يرجع إلى العصور الوسطى حيث ظهرت محاولات لأشخاص أمثال "بوتشيو" في "الفاشيتيا" و"بوكاشيو" في "قصص الديكاميرون" وتشوسر" في "حكايات كانتربرى"[٣١].

وهكذا استمر فن القصة القصيرة في التطور إلى أن اكتمل نضجه على أيدي الرواد المعروفين.

"ادجار الان بو في أمريكا (سنة ١٨٠٩ إلى سنة ١٨٤٩م) وجي دي موباسان في فرنسا (من سنة ١٨٥٠ إلى سنة ١٨٩٣م) وانطوان تشيكوف في روسيا (من سنة ١٨٦٠ إلى سنة ١٩٠٤م)[٣٢].

وفي الواقع لا يخلو تراث أي أمة من الظاهرة القصصية، ولا يقتصر وجودها على الكتب المقدسة، وإنما توجد في معظم الأشكال الأدبية "رسمية" و"شعبية" فإذا اتخذت القصصية في ذاتها مقياسا للتدليل على نشأة القصة القصيرة أوالرواية في هذا الأدب أو ذاك، فإن كل عرق سيجد ضالته في تراثه.

ولذلك فإن المنطق المعقول يقتضي أن تكون فترة النضج واكتمال الشكل الفني هي بداية التأريخ الحقيقي.

وهذا لا يتناقض مع أن كاتباً ما يتمكن في لحظة معينة، وبفضل عوامل مختلفة أن يعصر التراكمات السابقة من الثقافة والمعرفة الأدبية فينشيء نموذجاً جديداً، ويأخذ مواصفاته من كل ما سبق ليختلف عن كل ما سبق.

وإذا ما تأملنا الفنون الأدبية المختلفة فسنجدها -تخضع جميعها إلى هذه القاعدة.

وبالنسبة للقصة القصيرة بالذات يجمع أغلب الدارسين والنقاد على أن نشأتها، كانت في القرن التاسع عشر على يد الأمريكي "ادجار ألان بو"، ثم ساعد

---

(٣٠) -رشدي (رشاد): فن القصة القصيرة - دار العودة -بيروت ط٢-١٩٧٥-ص٧.

(٣١) -ركيبي (عبد الله خليفة): القصة الجزائرية القصيرة- الدار العربية للكتاب- ليبيا- تونس- ط٣- ص١٤٢- عن (رشاد رشدي) فن القصة القصيرة، من ص٢ إلى ص٤.

(٣٢) -نفسه: ص١٤٣.

حجمها واحتضان الصحافة لها على أن تنتشر في سائر أنحاء العالم بسرعة قلما توفرت للأشكال الفنية، خاصة أن الموضوعات سريعة التطور بحكم التأثير التاريخي المباشر فيها، بعكس الأشكال التي يعرف عنها أنها بطيئة التطور ميالة إلى المحافظة.

ولنا في الشعر العربي العمودي مثال واضح يؤكد هذه الظاهرة، إذ استمر يعانق مستجدات الحياة ويحتضن مايطرحه الواقع المتطور فترة طويلة من الزمن قبل أن تصبح الحاجة إلى ابتكار شكل شعري جديد أمراً ملحاً.

وللنقد دور كبير في هذا البطء. فلعل "الخليل بن أحمد الفراهيدي "لما أحصى البحور والأوزان التي سار عليها الشعر العربي حتى عهده، وما كان يقصد أن يجعلها قوانين أبدية، تصلح لكل زمان ومكان. لكن الذين رسخوا هذا الاعتقاد هم أولئك الذين اتكأوا على عمله وجعلوا منه قواعد نهائية.

انطلق "ادجار ألان بو" في تعريفه القصة القصيرة من وحدة الانطباع، ومن أنها تقرأ في جلسة واحدة. ورأى "سومرست موم" أنها قطعة من الخيال وركز "فورستر" على الحكاية، واعتمد "موزلي" على عدد الكلمات.

وقال "هيدسون" أن ما يجعل عمل الفنان قصة قصيرة هو الوحدة الفنية. "ويرى" شكري عياد" أنها تسرد أحداثاً وقعت حسب تتابعها الزمني مع وجود العلية"[٣٣].

بينما يلتقي الناقد الارلندي (فرانك أكونور Frank acoonor) مع "حسن اليافي" في جعلها أشبه بالقصيدة الشعرية من حيث "التغني بالأفكار والوعي الحاد بالتفرد الإنساني "[٣٤].

وإذا نحن أمعنا النظر قليلاً في كل هذه التعريفات، فإننا سنجد كلاً منها يستند إلى واحدة أو أكثر من خصائص القصة القصيرة، ليستنتج منها تعريفاً شاملاً. فوحدة الانطباع أو القصر المعبر عنه بعدد الكلمات أو بالقراءة في جلسةٍ واحدة، أو الحكي أو الشاعرية كلها مميزات لا تخلو منها القصة القصيرة.

فإذا كان لا بد للتعريف من أن يتأسس على الخصائص، فالأجدر أن يكون جامعاً.

لأن وحدة الانطباع في حد ذاتها مسألة نسبية، قد لا تختص بها القصة القصيرة وحدها.

---

[٣٣] -المديني (أحمد)- فن القصة القصيرة بالمغرب ص٣٤.

[٣٤] -نفسه ص٣٤.

فهي أثر تتركه النادرة والنكتة والخاطرة والقصيدة الشعرية ولم لا تتركه الرواية أيضاً في ذهن قارئ يستوعب النص ويتمكن من تحريكه في رحابة ذهنية طيعة؟

وعدد الكلمات قضية جزئية بالقياس إلى البنية الفنية، وقد نصادف أعمالاً في حجم القصة القصيرة من حيث عدد الألفاظ، وربما تنسب إلى الرواية أسبق من القصة.

لا شك أن التركيز والتكثيف يمكنان من القبض على لحظة حياتية عابرة، ولا يسمحان بتسرب الجزئيات والتفاصيل، ويحتم هذا الموقف على الكاتب أن يستغني عن كل ما يمكنه الاستغناء عنه من الألفاظ والعبارات، وكل ما من شأنه أن يثقل النسيج القصصي ويبدو حشواً يرهل النص ويضعف أثره الجمالي.

أما كونها قطعة من الخيال، فذلك أمر بديهي. إلا أن الأكثر بداهة هو ألا يكون عنصر الخيال خاصية في القصة القصيرة دون غيرها.

إذ الخيال قوام كل عمل أدبي ناجح، وفي غيابه لا معنى للحديث عن أدب. هكذا يتبين أن الاعتماد على خاصية واحدة لتعريف القصة القصيرة– ولو أن الخاصية أبرز من غيرها– يظل يشوبه النقص ولا يفي بالغرض المنشود. ولعل الباحث المغربي "أحمد المديني "قد شعر بقصور كل واحد من التعريفات السابقة مأخوذة على حدة، فقال موفقاً بينها جميعاً:

"وبالاجمال نستطيع القول، أن القصة القصيرة تتناول قطعا عرضياً من الحياة، تحاول إضاءة جوانبه، أو تعالج لحظة وموقفاً تستشف أغوارهما، تاركة أثراً واحداً وانطباعاً محدداً في نفس القارئ وهذا بنوع من التركيز والاقتصاد في التعبير وغيرها من الوسائل الفنية التي تعتمدها القصة القصيرة في بنائها العام، والتي تعد فيها الوحدة الفنية شرطاً لا محيد عنه، كما أن الأقصوصة تبلغ درجة من القدرة على الإيحاء والتغلغل في وجدان القارئ كلما حومت بالقرب من الرؤية الشعرية"[٣٥].

هذه الخصائص توجد في معظم الكتب التي تعرضت لبحث موضوع القصة القصيرة وسنعتمد فيما يلي على ثلاث عينات، من الكتب لـــ "المعاصرة" في محاولة للإحاطة بما تتفق وتختلف فيه حول مميزات هذا الفن. وهي:

١–التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث لنعيم اليافي.

---

[٣٥] –المديني (أحمد): فن القصة القصيرة بالمغرب، ص٣٤.

٢-*فن القصة القصيرة بالمغرب، لأحمد المدينـي.*

٣-*القصة الجزائرية القصيرة، لـــ "عبد الله ركيبي".*

نعيم اليافي	أحمد المديني	عبد الله ركيبي
١-وحدة الانطباع	الأثر الكلي	الوحدة
(وحدة الانفعال)	------	----
التركيز والاقتصاد	التركيز والإيجار	التركيز والايجار
٢-التوازن بين العناصر	الاتصال والتماسك	----
٣-عدم الخضوع للتسلسل	اختلال تسلسل الوحدات (تداخل الأزمنة)	---
٤-المونولوج والتداعي	تيار الوعي	----
٥-الشاعرية	لغة الشعر	---
٦-الحبكة	نسيج القصة	----
٧-الموقف	-----	الموقف
٨-لا بداية ولا نهاية	النهاية المفتوحة	النهاية المفتوحة
٩----	اللغة والحوار	اللغة والحوار
١٠------	الشخصية	رسم الشخصية
١١-التناسب أو التوقيت	---	---
١٢-الشكل العضوي	-----	----
١٣-والشكل والآلي		
١٤------	الرمز	---
١٥----	الغاء الحكاية وفقدان المعنى	----

هذا الترتيب المقصود، يبين مواطن الاتفاق والاختلاف في تحديد ما يسميه "نعيم اليافي" معالم القصة القصيرة، ويدرجه "أحمد المديني" في تطور بنائها، بينما يتعرض له عبد الله الركيبي على أنه يشكل "سمات" القصة القصيرة.

وفي بعض الحالات تتكرر بعض "المعالم" بدون مبرر، فالذي يسميه "نعيم

اليافي" وحدة الانطباع، يكون بالنسبة للمتلقي، أو بتعبير آخر، أنتج هذا المصطلح انطلاقاً من الأثر الذي تتركه القراءة في ذهن القارئ. لكن وحدة الانفعال تكون بالنسبة للمنتج نفسه، خاصة وأن هذا المعلم هو الذي يجعل القصة القصيرة قريبة من القصيدة الشعرية ولا نجد فرقاً بين ما يسميه التوازن بين العناصر وبين التناسب أو التوقيت. لأنه، إذا كان النسيج القصصي متماسكاً مبنياً بنجاح، فإن العناصر المكونة له لا بد أن تستقر في حالة ما، لا بد أن تتزامن.

ولا يمكن الفصل بين ائتلاف العناصر المادية/ اللغة، واللحظة الزمنية التي يتحقق فيها ذلك الائتلاف.

كما يصعب التسليم بما يذهب إليه "أحمد المديني" من أن الحكاية تلغى ويفقد المعنى. ولا فرق بين اختلال تسلسل الوحدات وبين تداخل الأزمنة. ولا مبرر لأن تورد كل واحدة منهما مستقلة عن الأخرى، لأن الاختلاف هو ذاته التنافر الزمني.

هذا الذي نميل إلى تسميته بالأدوات الفنية، يستخدم بتفاوت بين الكتاب، وبتفاوت أيضاً لدى الكاتب الواحد، من عمل إلى آخر.

وليس المطلوب من كاتب القصة القصيرة أن يستخدم كل هذه الأدوات في أي عمل يقدم عليه، وإنما يكفي أن يفهم طبيعة هذا الفن ومميزاته من حيث البناء، ثم يكفيه أن يحتال "فنياً" بواسطة التنافر الزمني أو أن يجعل التداعي ركيزة أساسية أو الرمز أو الشاعرية أو الحكاية ذاتها.

لا خلاف في أن من أوتي القدرة على أن يوفر لعمله أكبر حظ من هذه التقنيات، سيكون عمله أغنى وأكثر خصوبة، على ألا يتم ذلك بفعل الصنعة والتلفيق.

ولقد شهدت الساحة الأدبية العربية محاولات كثيرة أرادت أن تمتطي موجة الشعر "الحر"- وهو شعر التفعيلة على الأصح- فعمدت إلى رصف الكلمات والأشطر لإدعاء الشاعرية والتجاوز، بينما لم تكن في واقع الأمر سوى أصوات متطفلة لا علاقة لها بالإبداع. فلا غرابة أن توجد الظاهرة نفسها في أوساط من يتهافتون على كتابة القصة القصيرة.

أسباب تأخر ظهورها:

أ- تأخر ظهورها في المشرق العربي:

من المسلم به اليوم، كما كان دائماً، أن العلاقة بين المشرق والمغرب العربيين لم تنقطع أبداً منذ الفتوحات الإسلامية.

وإذا لم يقتصر التأثر والتأثير على المجال الأدبي فلعله في هذا المجال والمجال الديني أقوى وأعمق.

ولذلك فإن تأخر ظهور القصة القصيرة في المغرب العربي عامة وفي الجزائر بصفة خاصة، يعود أيضاً إلى تأخر ظهورها في المشرق العربي.

ففي المشرق العربي برزت منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر مظاهر التأثير الأجنبي الغربي، حيث لعبت الكنيسة الأرثوذوكسية دوراً كبيراً في حركة التبشير عن طريق البعثات.

وتأسست الإرسالية الأمريكية سنة ١٨٨٦، قبل أن تتحول فيما بعد إلى ماعرف بالجامعة الأمريكية في لبنان.

في هذه المرحلة التاريخية كانت منطقة الشام تتأهب للدخول في عصر جديد، فأخذت الطبقة الإقطاعية تضعف تدريجياً وتفقد مواقعها أمام النمو المتزايد للطبقة الوسطى المتعطشة إلى الاستفادة من منجزات الغرب، في كل الميادين، ومنها الميدان الثقافي والأدبي.

فسارعت إلى إنشاء الصحف وبناء المدارس والاهتمام بالكتاب طبعاً ونشراً و توزيعاً، ليس لأغراض علمية ومعرفية محضة، ولكن -أيضاً- لأنها أصبحت تجارة رائجة مربحة.

ولقد لعب النصارى المسيحيون دوراً مهماً في تعميق الاحتكاك بين العرب وغيرهم، خاصة وأنهم كانوا في الغالب يحسنون أكثر من لغة.

ويورد الدكتور "نعيم اليافي" أن من مميزات الصحافة في الشام، أنها اهتمت بالأدب منذ انطلاقتها بخلاف الصحافة المصرية التي ركزت على الناحية العملية والعلمية.

وبالرغم من أن ترجمة القصة القصيرة قد أخذت مسار ذا اتجاهات ثلاثة:

الأول باتجاه الترجمة عن اللغة الفرنسية. والثاني: باتجاه الترجمة عن اللغة الإنكليزية منذ نهاية القرن التاسع عشر، من خلال جهود "نسيب شعلاني" في مجلات (الضياء فتاة الشرق، المورد الصافي).

والثالث باتجاه الترجمة عن اللغة الروسية من خلال "خليل بيدس" في مجلة "النفائس العصرية".

إلا أن البدايات لم تكن مبكرة لأنه:

(ومنذ سنة ١٨٧٠ وهي السنة التي صدرت فيها "الجنان" وجدنا أن أول قصة قصيرة مترجمة عن الأجنبية كانت عن الفرنسية وتكاد المجلة تتجه هذا الاتجاه الفرنسي الخالص، فقد ترجمت أكثر من ثلاث عشرة قصة قصيرة عن الفرنسية طول فترة صدورها، وعندما احتجبت كان علينا أن ننتظر حتى نهاية القرن لنرى مجلة أخرى كالضياء تفرد للترجمة عن الفرنسية صدرها وإنما ترحب بها جنباً إلى جنب مع القصص المترجمة عن بقية اللغات"[٣٦].

فإذا كانت هذه هي حال المشرق العربي في اتصاله بفن القصة القصيرة، وهو الذي كان سباقاً، فكيف بالمغرب العربي، وخاصة الجزائر التي أراد الاستعمار الفرنسي أن يجعل منها جزيرة معزولة عن العالم العربي؟.

<u>ب- سيطرة الفكر السلفي:</u>

أشرنا في موضع سابق أوباختصار شديد، إلى أن سيطرة الفكر السلفي لا يصح النظر إليها من زاوية واحدة ولو اختلفت الظروف.

ذلك لأن الفكر السلفي في فترة البعث والإحياء، كان يشكل درعاً يتصدى به "الأهالي" للغزو الثقافي الاستعماري الذي اشتدت موجاته في القرن التاسع عشر.

والفكر السلفي الذي كان يتغذى من الكتاتيب والمساجد والزوايا، وكان يلعب دوراً مزدوجاً، فهو يعود إلى الماضي ويتمسك به ليتحصن ضد الثقافة الاستعمارية الدخيلة، خاصة وأن هذه الثقافة قد عمدت في كثير من الأحيان إلى محاربة الدين الإسلامي عن طريق الحملات التبشيرية، مما يجعل رد فعل السكان المحليين عنيفاً.

إن العودة إلى التراث كانت عند بعضهم ملجأ يهربون إليه إذا ماضاقت بهم السبل وكانت عند بعضهم الآخر سلاحاً يشهر في وجه العدو، هذا العدو الذي يسعى إلى طمس هوية الشعب المغلوب.

ثم إن هذه المحافظة نفسها، على التراث والثقافة القديمة، تعني المحافظة على مراكز اجتماعية معينة. إذا لم يكن الاهتمام بالكتاتيب والمساجد والزوايا خاصة، اهتماماً مجانياً أو خالصاً للعلم والمعرفة بالنسبة لجميع المهتمين، بل كانت تدر على القائمين عليها كثيراً من الهدايا والأموال والصدقات والأوقاف.

---

[٣٦] " اليافي (نعيم): التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث، سورية، لبنان- الأردن- فلسطين.. ١٨٧٠-١٩٦٥، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق.

والفئة التي جعلت الثقافة تلعب هذا الدور الأخير، حرصت - فيما بعد- على مايضمن لها مركزها الاجتماعي، وهو عدم المساس بالمستعمر مادام هو لا يمس مصالحها.

لقد عقدت شبه هدنة بين الغالب والمغلوب، وهو مايفسر تعامل كثيرين منهم مع الاستعمار.

وكان ينمو في أحشاء هذا الاتجاه، اتجاه آخر اصطلاحي جنيني، نابع من التفاوت الطبقي والظلم الاجتماعي، وكان يعبر عن آمال الفئات المتوسطة والفقيرة، وينادي بالرجوع إلى أصول الإسلام الصافية.

فأنصار هذا الاتجاه أصبحوا يدركون بأن العقيدة الدينية، طغت عليها العادات، وأثقلتها الخرافات، وحان الوقت ليقلع الناس عن الجهل الذي كاد أن يؤدي بهم إلى عبادة "أولياء" من دون الله، ولا منقذ لهم إلا العودة إلى أصول الدين ومنابعه الصحيحة.

هذا الاصلاح الجنيني كان رائده، الشيخ "محمد طفيش" الذي ولد عام ١٨١٨ وتوفي ١٩١٤.

وظهرت ثمرة جهوده في أنه خلف مجموعة من التلاميذ بقوا أوفياء له، ومن أبرزهم "إبراهيم بيوض" والشاعر "أبو اليقظان" اللذان شاركا في تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين.

إلا أن الاتجاه السلفي مهما تمايز، بقي في المجال الأدبي يعزف على نفس الوتر التقليدي.

لذلك جعلوا الشعر يحتل الصدارة في اهتماماتهم الأدبية والنقدية معتمدين على مقاييس قديمة لا إبداع فيها سوى مايتعلق بالموضوعات الجديدة التي فرضها واقع القرن العشرين ومتطلباته حركة التحرر الوطنية، وما تستلزمه الروح الإصلاحية في توظيفها الأدب لخدمة أهدافها.

أما ماعدا ذلك فلا يعدو أن يكون اجتراراً للأحكام اللغوية الجاهزة والنظرة التجزيئية والاحتفال الزائد بالوزن والقافية واتخاذ الماضي مقياساً في كل شيء. وإن دعا "رمضان حمود" ثم "أحمد رضا حوحو" بعده إلى التجريد، أو عبر كل منهما عن ضيقه من القيود إلا أن دعوتهما لم يكن لها صدى وضاعت في زحمة التيار السلفي المتشدد وفرعه الإصلاحي الذي لم يكن اهتمامه بالأدب إلا من حيث هو وسيلة للإيقاظ وشحذ الهمم قبل كونه متعة وجمالاً.

ج- التخلف الثقافي العام:

لم يكن في صالح الاستعمار أن يشجع على الثقافة والعلم، بل كان حريصاً على بقاء الأمية وانتشار الجهل.

وبمحاربته اللغة العربية، حارب آدابها، ليس فقط طمعاً في أن يحل اللغة الفرنسية محلها ولكن -وهذا أهم- لأن اللغة العربية وماترفده لصيقة بالدين الإسلامي، وتشكل ركيزة أساسية في هوية الشعب الجزائري. وإذا ماعمد المستعمِرون (بكسر الميم) إلى العناية بالتعليم، فما ذلك إلا بهدف تكوين الموالين له من المتعلمين والمثقفين وإيهامهم بإمكانية ادماجهم في المجتمع الفرنسي وهويته، وهي إمكانية لم يؤمن بها الاستعمار ولم يصدقها يوماً، وكان من أسباب نجاحه أنه وجد من يصدقها ويتبعها. ولعل الاتجاه الاندماجي أن يكون من أبرز النتائج التي حققتها "المركزية الأوروبية" لأن أنصار هذا الاتجاه عبروا عملياً عن انبهارهم ببريق الحضارة الأجنبية الوافدة إلى حد الدعوة إلى القطيعة مع الموروث ومع الماضي.

واقتنعوا فعلاً بأن الخلاص لا يتم إلا بنبذ القديم والتعلق بالجديد الآتي من وراء البحر.

وكان هؤلاء محل سخرية عند المحافظين، لا يرون فيهم سوى مقلدين ممسوخين، وتبنيهم الثقافة الأجنبية بديلاً عن الثقافة المحلية/ الوطنية وزواجهم من نساء أجنبيات لا يعدو أن يكون من باب تقليد المغلوب للغالب.

وقد سخر "أحمد رضا حوحو" في بعض كتاباته من الزواج بالأجنبيات، كما نظم الشاعر الأمين العمودي أبياتاً تلخص "نظرة المحافظين" وموقفهم من ظاهرة الزواج هذه فقال في الدكتور "سعدان" الذي كانت زوجته فرنسية وكان له معها طفل يسمى صالحاً:

حي الطبيب لا تمهل قرينته — فهو سليمان ، والمادام بلقيس

له غلام أطال الله مدته — تنازعت العرب فيه والفرنسيس

لا تعذلوه إن خان ملته — فنصفه "صالح" والنصف "موريس")

ولا نجد أحسن تعبيراً وأدقه عن الوضع الثقافي المتخلف، ما كتبه "جون بول سارتر"، إذ يقول:

"أردنا أن نجعل من إخواننا المسلمين، شعباً من الأميين. ويبلغ عدد الجزائريين الأمين ٨٠%. وقد كان الأمر يهون لو أننا لم نحرم عليهم استعمال لغتنا.. ولكن متطلبات النظم الاستعمارية أن يحاول سد طريق التاريخ على المستعمرين.

ولما كانت المطالب القومية في أوروبا تعتمد دائماً على وحدة اللغة، فقد حرم على المسلمين استعمال لغتهم بالذات.

إن اللغة العربية تعتبر في الجزائر لغة أجنبية منذ عام ١٨٣٠ إنهم مايزالون يتحدثون بها. ولكنها كفت عن أن تكون لغة مكتوبة إلا بالقوة لا بالفعل، وليس هذا كل شيء.

فإن الإدارة الفرنسية قد صادرت دين العرب لكي تبقيهم في التجزئة والتفتت وهي تختار رجال الدين الإسلامي من بين عملائها، وقد حافظت على أحط أنواع الخرافات التي تفرق بين الناس (....).

إنها تحرصُ على عدم انتشار الثقافة وتحافظ على معتقدات الإقطاع..."[٣٧]

هذه صورة حية بشهادة مثقف وفيلسوف كبيرٍ من جنسية فرنسية وأصل فرنسي، تؤكد أن السيطرة الاستعمارية كانت عاملاً قوياً -إن لم يكن الأقوى- في انتشار الأمية والجهل، وعقبة أولى في طريق التقدم الثقافي والعلمي.

د- ضعف النقد والترجمة:

لم تعرف الساحة الأدبية في الجزائر خلال النصف الأول من هذا القرن حركة نقدية جديرة بهذه التسمية.

ويعود ذلك إلى جملة من العوامل لعل من أهمها:

القمع الاستعماري وسيادة الاتجاه التقليدي، يضاف إلى ذلك أن المتنورين أنفسهم من المثقفين سواء بالعربية أو بالفرنسية انصب اهتمامهم على المجال السياسي قبل غيره.

وإن الاتجاه التقليدي نفسه لم يرث قدراً كافياً من التراث العربي القديم في الأدب والنقد بسبب العداء وانتهاج سياسة الإقصاء التي مورست ضد اللغة العربية من قبل الأتراك والفرنسيين معاً.

---

[٣٧] سارتر (جون بول): عارنا في الجزائر، ترجمة: عايدة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت ، ط٢، نيسان ١٩٥٨، ص ٢٣.

والصحافة الوطنية لم تلعب دوراً مشجعاً -بما فيه الكفاية- للأدب والنقد، ورغم أن ظهورها كان مبكراً نسبياً (ظهرت الصحافة المكتوبة بالفرنسية منذ الاحتلال وظهرت الصحافة المكتوبة بالعربية وذات التوجه الكولونيالي سنة ١٨٤٧، وهي جريدة المبشر).

أما بالنسبة لحركة النشر، فزيادة على كونها ضعيفة، قد اهتمت بنشر الكتيبات الدينية وطبع جرائد ومجلات الحركة الإصلاحية بالدرجة الأولى.

ويبدو أن الموقف من الاستعمار قد فصل بشكل واضح بين المثقفين بالعربية والمثقفين بالفرنسية، وكانت الفئة الأولى في الغالب الأعم ممن لا يعرفون غير العربية، الأمر الذي لم يمكنهم من الاستفادة من النقد الأدبي الفرنسي.

"وتجسد النقد في جرائد جمعية العلماء المسلمين من خلال مجموعة من النُقَّاد الإصلاحيين وفي مقدمتهم الشيخ البشير الإبراهيمي وعبد الوهاب بن منصور، وأحمد بن ذياب وحمزة بكوشة وعبد الرحمن رحماني ومحمد الجيجلي، ومحمد الكبوش وأحمد رضا حوحو وغيرهم... غير أن هؤلاء ركزوا جهودهم على المقال الأدبي الذي كان له طابع سياسي إصلاحي ديني ورأوا أن الفن يتجدد عندهم باللغة والأسلوب، والفكر يتجدد بالإسلام وعلوم الدين والثقافة- بالتراث والقومية بالعروبة".[٣٨]

ولم يعن الجزائريون بالترجمة أيضاً ، لا لأنهم ورثوا تقليدياً اعتداداً زائداً بأدبهم العربي وبالشعر منه خاصة، بل -أيضاً- لأنهم كانوا يعملون لأجل القطيعة مع كل ماهو فرنسي.

هكذا لم نشهد حركة تتجه نحو الترجمة عن اللغات الأجنبية، كما رأينا في منطقة الشام منذ نهاية القرن الماضي، وحتى ماترجم في هذه المنطقة أو في غيرها من البلدان العربية، لم يكن يصل إلى الجزائر بفعل الحصار الذي ضربه الاستعمار على البلاد.

نظراً لهذه الأسباب وغيرها مما لم نذكره إن وجدت، تأخر ظهور القصة القصيرة.

---

[٣٨] ابن قرين (عبيد الله): النقد الأدبي الحديث في الجزائر- رسالة قدمت لنيل شهادة الماجستير- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- قسم اللغة العربية - جامعة حلب- سوريا: إشراف: الدكتور فؤاد مرعي سنة ١٩٨٧.

ولأنها فنّ جديد تقتضي نشأتها – فضلاً عن تطورها وازدهارها– محيطاً جديداً اجتماعياً وثقافياً، فلا غرو أن تنمو نمواً بطيئاً متأرجحة بين القصصية والمقال الإصلاحي تارة وبين القصة والصورة القصصية تارة أخرى، قبل أن تطالها رياح التجديد.

نتعرض فيما يلي إلى ما نعتبره من أهم العوامل التي ساعدت على نشأة القصة القصيرة وتطورها، قبل الاستقلال.

والفصل بين هذه العوامل ليس سوى طريقة تقتضيها ضرورة الترتيب المنهجي لأنها في جوهرها مترابطة متشابكة يحدث فيها من التأثر والتأثير المتبادلين مايصعب معه القول بأسبقية هذا العامل أو ذاك.

ولكن يبدو لنا أن الحركة الوطنية، كانت عاملاً وكانت في الوقت نفسه الإطار العام الذي انصهرت فيه بقية العوامل وتمحورت حوله.

١ ـ الحركة الوطنية:

منذ عشرينيات هذا القرن أخذت الحركة الوطنية في التبلور والنضج فأخذت تخطو نحو التنظيم، وظهرت الأحزاب بدءاً "بنجم شمال افريقيا" الذي أنشئ في ١٩٢٦، ثم جمعية العلماء المسلمين الجزائريين سنة ١٩٣١، ثم الحزب الشيوعي سنة ١٩٣٦ ثم حزب الشعب سنة ١٩٣٧، وكان امتداداً جديداً لنجم شمال افريقيا وتحول إلى حركة انتصار الحريات الديمقراطية سنة ١٩٤٦، ثم أحباب البيان والحرية سنة ١٩٤٤، الذي أصبح الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري سنة ١٩٤٥.

وبغض النظر عن النشاط السياسي الذي هو المجال الأول لهذه الأحزاب، إلا أن الوجه السياسي كان يخفي وراءه أبعاداً ثقافية وحضارية عميقة، أو يمكن القول إن الظاهرة الفكرية والثقافية، حكمت الظروف أن تتجلى في البعد السياسي.

ونرى من الأفيد أن نورد جرداً لأهم المحطات التاريخية التي مرت بها الحركة الوطنية، والتي لا نشك أنها كانت العصب الرئيس لسائر النشاطات:

ولو أنها تبدو مقحمة بسبب أن الموضوع هو القصة القصيرة.

١٩٠٧– ١٩٠٨ – إنشاء الفيدرالية الجزائرية للحزب الاشتراكي.

١٩١٠– اضراب عمال الميناء في سكيكدة وعنابه. وقد نظم المضربون موكباً يتقدمه علم آخر وبه نجمة وهلال.

١٩١٤: – قصف البواخر الحربية الألمانية لموانئ سكيكدة.

– انتفاضة بني شقران.

١٩١٦:– في بداية هذا القرن العشرين، سنشهد أشكالاً جديدة من المقاومة ضد الاستعمار. وتتمثل في تطور ما يشبه حرب العصابات. من ذلك ماقام به "بوزيان القلعي" في غرب البلاد و"ابن زلماط في الأوراس.

– انعقاد مؤتمر رابطة حقوق الإنسان في باريس. حيث برز مبدأ "حق الشعوب في تقرير مصيرها".

١٩١٧:– قيام الثورة الاشتراكية في روسيا بقيادة لينين، وتأسيس أول دول عمالية في تاريخ الإنسانية.

– انتفاضة شعبية في الأوراس.

١٩١٩:– أول بيان شيوعي يتعلق بالاستعمار يؤكد على أن كل حزب ينتمي إلى الأممية الثالثة من واجبه أنٍ يفضح وبدون شفقة ممارسات الامبرياليين في المستعمرات، ويدعم فعلاً لا قولاً فقط، كل حركة تحرر في المستعمرات ويشترط إبعاد المستعمرين الامبرياليين.

١٩٢٥:– إنشاء الفيدرالية الجزائرية للحزب الشيوعي الفرنسي.

١٩٢٦:– إنشاء نجم شمال افريقيا في فرنسا. والذي كان رئيسه الأول شيوعياً وهو:

– "حاج علي عبد القادر" و"رئيسه الشرفي "الأمير خالد".

١٩٢٧ **(أكتوبر)**:– الرابطة المعادية للامبريالية تبعث ثمانين ممثلاً إلى روسيا، بمناسبة الاحتفال بذكرى الثورة الاشتراكية، وكان من بينهم "الأمير خالد".

– إنشاء جمعية الطلبة المسلمين لشمال افريقيا في باريس.

١٩٢٩:– حل نجم شمال افريقيا، بحجة المساس بأمن التراب الوطني.

١٩٣٠:–أول تصادف مع ذكرى الاحتفال بالذكرى المئوية لاحتلال الجزائر.

منشورات سرية وزعت بالفرنسية وبالعربية تدعو إلى فضح هذه الخدعة وإلى استنهاض الشعوب المستعمرة لتتحرر.

– تنظيم مؤتمر العمال العرب بحضور ثمانين مندوباً من بينهم تسعة

وستون من الجزائريين. صادق المؤتمر على بيان يدعو هذا المؤتمر أيضاً على لائحة تطالب باستقلال الجزائر.

١٩١٣:- تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين.

١٩٣٣:- تأسيس الحزب الوطني الثوري بإيعاز من الأممية الشيوعية. وكانت مهمته الرئيسة هي تحرير الجزائر وشمال افريقيا من نير الاستعمار الفرنسي.

١٩٣٤:- نجم شمال افريقيا يقرر تغيير تسميته لتصبح "نجم شمال افريقيا الغراء".

١٩٣٦:- ظهور الجبهة الشعبية في فرنسا، وتكثيف النشاط السياسي والنقابي في الجزائر.

- الشيوعيون وفيدرالية المنتخبين وجمعية العلماء يعقدون المؤتمر الإسلامي الجزائري بهدف تنشيط العمل الوحدوي.

١٩٣٦ (١٤ جويلية):- نجم شمال افريقيا يشارك مع الجبهة الشعبية في فرنسا (باريس) بأربعين ألف مواطن من شمال افريقيا تحت شعار "حرروا شمال افريقيا" "حرروا سوريا" "حرروا العالم العربي".

(١٧ أكتوبر):- المؤتمر التأسيسي للحزب الشيوعي الجزائري.

١٩٣٧:- حل نجم شمال افريقيا.

(١١ مارس): تأسيس حزب الشعب الجزائري.

١٩٣٨:- فرحات عباس ينشئ (الاتحاد الشعبي الجزائري).

١٩٣٩:- إنشاء الكشافة الإسلامية الجزائرية.

(سبتمبر) بداية الحرب العالمية الثانية.

(٢٩ سبتمبر):- قرار حل الحزب الشيوعي الفرنسي، والحزب الشيوعي الجزائري وحزب الشعب الجزائري.

١٩٤٠ (١٦ أفريل):- وفاة الشيخ عبد الحميد بن باديس.

(٣٠ جويلية):- وفاة "قدور بلقايم" السكرتير الأول للحزب الشيوعي الجزائري في سجن "سركاجي".

١٩٤٢(٨ نوفمبر): نزول الحلفاء بشواطئ شمال افريقيا.

١٩٤٣ (٦ جويلية): يسمح للنقابات باستئناف نشاطاتها.

(١٥ أوت):- استئناف الحزب الشيوعي الجزائري نشاطه بصفة شرعية.

١٩٤٤ (١٤ مارس): - ميلاد "حزب أحباب البيان والحرية".

١٩٤٥ (٨ ماي):- المظاهرات الشعبية العارمة والتي راح ضحيتها : ٤٥٠٠٠.

(٢٤ أكتوبر): - انطلاق حملة الحزب الشيوعي الهادفة إلى إطلاق سراح المعتقلين في أحداث ٨ ماي، والتضامن مع الضحايا.

-"ايناش عمر" أحد قدماء نجم شمال افريقيا ينشئ حزب الوحدة المغربية.

- تأسيس الجمعية النسوية.

(ديسمبر): - إنشاء المنظمة السرية أو الخاصة التابعة لحركة انتصار الحريات الديمقراطية.

١٩٤٨(٥جانفي):- ميلاد لجنة تحرير المغرب العربي.

١٩٥٠ (أفريل):- الحزب الشيوعي الجزائري يقترح على حركة انتصار الحريات الديمقراطية والاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري، إنشاء اتحاد د القمع والمؤامرة الاستعمارية.

(١١ و١٢ نوفمبر): دورة اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الجزائري تنادي بضرورة تكثيف الجهود لإنشاء جبهة وطنية ديمقراطية من أجل الاستقلال الوطني والسلم.

١٩٥١:- إنشاء الجبهة الوطنية من أجل الدفاع عن الحريات واحترامها مابين حركة انتصار الحريات الديمقراطية والاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري والحزب الشيوعي الجزائري وجمعية العلماء المسلمين الجزائريين.

١٩٥٢ (٢١،٢٢،٢٣):- المؤتمر السادس للحزب الشيوعي الجزائري يصدر اللائحة النهائية تدعو إلى:

- النضال من أجل الاستقلال الوطني والخبز والسلم والأرض.

- من أجل انتخاب جمعية وطنية ذات سيادة، منتخبة من طرف كل الجزائريين، هذه الجمعية تعمل على إقامة الجمهورية الديمقراطية الجزائرية.

١٩٥٣ (أفريل):- المؤتمر الثاني لحركة انتصار الحريات الديمقراطية، يوصي بإنشاء مركزية نقابية جزائرية.

- أول نوفمبر، نداء اللجنة المركزية للحزب الشيوعي لخلق جبهة وطنية ديمقراطية.

- ديسمبر، نداء اللجنة المركزية لحركة انتصار الحريات الديمقراطية من أجل مؤتمر وطني جزائري.

١٩٥٤ (٢٣ مارس):- ميلاد اللجنة الثورية للوحدة والعمل، بهدف إعلان الكفاح المسلح.

١٩٥٤ (جوان):- إنشاء الاتحاد الوطني للنقابات الجزائرية (U G S A).

(١٠ أكتوبر) ميلاد جبهة التحرير الوطني (F L N).

١٩٥٤ (أول نوفمبر):- تصريح جبهة التحرير الوطني وإعلان الكفاح المسلح.

- تصريح المكتب السياسي للحزب الشيوعي الجزائري، نشر في جريدة "الجزائر الجمهورية" في اثنين نوفمبر.

(٥ نوفمبر):- حل حركة انتصار الحريات الديمقراطية.

- مصالي الحاج يؤسس الحركة الوطنية الجزائرية المناوئة لجبهة التحرير الوطني (M N A).

١٩٥٥ (ماي):- مضاعفة العمل المسلح في كل أنحاء البلاد.

(٢٠ جوان):- دورة اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الجزائري في باب الواد، تدعم الكفاح المسلح بالمشاركة الواسعة وإنشاء المنظمة السرية المسماة "المكافحون من أجل الحرية".

(Les combattans de la liberation).

(٥ جويلية):- إضراب وطني تنظمه جبهة التحرير الوطني.

(٣٠ جويلية):- آلاف الجزائريين يتظاهرون في فرنسا.

(١٣ سبتمبر):- حل الحزب الشيوعي الجزائري من طرف الحكومة.

(٢٠ سبتمبر):- إضراب التجار الجزائريين بمناسبة انعقاد دورة الأمم المتحدة.

(٢٦ سبتمبر):- تصريح واحد وستين من المنتخبين المسلمين المتضمن رفض الإدماج.

(٣٠ سبتمبر):- الدورة العاشرة للجمعية العامة للأمم المتحدة تسجل القضية الجزائرية في جداول أعمالها.

١٩٥٦ **(١٦ فبراير)**:- إنشاء اتحاد نقابات العمال الجزائريين (U S T A) المرتبط بالحركة الوطنية الجزائرية (M N A).

(٢٤ فبراير):- تأسيس الاتحاد العام للعمال الجزائريين المرتبط بجبهة التحرير.

(نهاية أفريل):- محادثات بين جبهة التحرير الوطني والحزب الشيوعي الجزائري لتوحيد الكفاح، بعدما كان المرشح الشيوعي قد هرب من صفوف الجيش الفرنسي بشاحنة محملة بالأسلحة. المرشح هو "هنري مايو") (Hanri Maout) التقى كل من "عبان رمضان ويوسف بن خدة" ممثلين عن جبهة التحرير، و"بشير حاج علي والصادق حجرس"، ممثلين عن الحزب الشيوعي.

(١٩ ماي):- الطلبة والثانويون يعلنون الإضراب لتلتحق أعداد كبيرة منهم بالجبل.

(١٩ جوان): تنفيذ حكم الإعدام الأول في كل من "زبانة وفراج".

(٢٦ جوان): - البترول يظهر في "حاسي مسعود".

(٠١ جويلية):- الاتفاق بين الحزب الشيوعي وجبهة التحرير ينتهي إلى إدماج المكافحين من أجل الحرية.

(Les combattans de la liberation) في جيش التحرير الوطني دون التخلي عن مثلهم وقناعتهم السياسية.

١٩٥٦:- رسائل الحزب الشيوعي إلى جبهة التحرير بشأن احترام الاتفاق المبرم بينهما.

(٥ جويلية):- اضراب عام في الجزائر بمناسبة ذكرى الاستيلاء عليها.

(٢٠ أوت):- مؤتمر الصومال وصدور وثيقته.

(٢٢ أكتوبر):- تحويل الطائرة التي كانت تنقل الوفد الجزائري (بوضياف ورفقائه).

١٩٥٧ **(٢٣ جانفي، ٤ فبراير)**:- إضراب عام دعت إليه جبهة التحرير، ومعركة الجزائر حتى أوت وسبتمبر.

(١٢ فبراير):- إعدام ثلاثة مواطنين، هم: قدوري ولخاش وفرنان أفتون.

(٣٠ مارس):- اليوم العالمي للتضامن مع الجزائر.

(٢٠ - ٢٨ أوت):- أول مؤتمر للمجلس الوطني للثورة الجزائرية (C N R A).

(١٠ ديسمبر):- الأمم المتحدة تعترف ضمنياً بجبهة التحرير ممثلاً.

١٩٥٨

(٢٨ جانفي):- حل الاتحاد العام للطلبة المسلمين الجزائريين (U G E MA).

(٢٢ أوت):- حل الودادية العامة للعمال الجزائريين (A G T A).

(٢٤-٢٥ أوت):- عمليات مسلحة يقوم بها الجزائريون في فرنسا.

(١٩ سبتمبر):- تكوين الحكومة المؤقتة للثورة الجزائرية (GPRA)

١٩٥٩ (٢٧-٣٠ أوت):- جولة "ذي جول" (Degaulle).

(٣١ أكتوبر):- الاتحاد السوفيتي يؤكد تقرير مصير الجزائر.

(١٦ ديسمبر):- اجتماع المجلس الوطني للثورة الجزائرية في طرابلس، هواري بومدين يعين قائداً لأركان جيش التحرير الوطني.

١٩٦٠ (١٣ فبراير):- انفجار أول قنبلة ذرية فرنسية في "رقان".

(٣-٥ مارس):- جولة جديدة يقوم بها "دي جول" في الجزائر.

(٢٣-٢٤):- عدة عمليات يقوم بها المغتربون الجزائريون في فرنسا.

(٩-١٣ ديسمبر):- حضور "دي جول" إلى الجزائر، مئات الآلاف من الجزائريين يتظاهرون من أجل الاستقلال ويعلنون تأييدهم للحكومة المؤقتة.

١٩٦٠:- دورة الأمم المتحدة تصادق على لائحة افريقية/ أسيوية تعترف للشعب الجزائري بحقه في الاستقلال. موافقة الاتحاد السوفياتي وامتناع أمريكا.

١٩٦١(١٧ فبراير): لقاء النقابات الجزائرية والنقابات الفرنسية في جينيف.

(٣٠ مارس):- موافقة الحكومة المؤقتة على فتح مفاوضات إيفيان.

(مارس- أفريل)- تصاعد عمليات المنظمة السرية (OAS).

(أفريل):- المحاولة الانقلابية التي قادها الجنرالات (شال، سالان...).

(٢٠ ماي- ١٣ جوان):- ندوة إيفيان الأولى بين جبهة التحرير وفرنسا.

(١ جويلية):- إضرابات ومظاهرات الجزائريين.

(١٧ أكتوبر):- مظاهرات الجزائريين في باريس. تواجه بقمع دموي كبير.

(٢٠ ديسمبر):- الأمم المتحدة تطالب بفتح المفاوضات بين فرنسا وجبهة التحرير.

١٩٦٢:- ندوة إيفيان الثانية.

(١٩ مارس):- وقف إطلاق النار في الجزائر.

(مارس- أفريل- ماي):- تصاعد العمل الإرهابي للمنظمة السرية(OAS).

(١ جويلية):- استفتاء تقرير المصير في الجزائر، اختيار الاستقلال تم بنسبة ٧٢، ٩٩/(٣جويلية)- استقلال الجزائر.

(٥ جويلية):- الاحتفال بعيد الاستقلال.

(٨ أكتوبر):- الجزائر تصبح عضواً في الأمم المتحدة.

٢ ـ دور الصحافة:

عندما أشرنا سابقاً إلى أن الصحافة لم تعر اهتماماً كبيراً للأدب، وأعطت الأولوية للإصلاح والسياسة، فذلك لا ينفي أنها احتضنت المحاولات الأدبية الأولى، لأن الأدب كغيره من النشاطات كان ينظر إليه بوصفه.

وسيلة تخدم القضية الوطنية ويجب أن يوظف لهذه الغرض.

وبدا لنا –مع ذلك- أن العناية بالأدب فضلاً عن فنيته لم تكن كافية نظراً لظهور الصحافة العربية في الجزائر مبكراً.

فجريدة "المبشر" كانت ثالث جريدة معربة على مستوى العالم بعد "التنبيه" و"الوقائع" المصريتين، إذ صدرت عام ١٨٤٧.[٣٩]

وازدهر النشاط الصحفي منذ العشرينيات على وجه الخصوص، بفضل نضج الحركة الوطنية، وتعدد الأحزاب.

ويمكن أن تقرر –مع الدكتور "عبدالملك مرتاض"، الذي أفرد فصلاً مفيداً للصحافة العربية في الجزائر في كتابه (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر).

---

[٣٩] واسيني الأعرج: اتجاهات الرؤية العربية في الجزائر – ص٥٥.

(إن من يدرس النهضة الأدبية والثقافية، بوجه عام، المعاصرة في الجزائر، لن يجد محيصاً من أن يقرر بأن الصحافة العربية كانت ذات أثر بعيد على إذكاء النهضة الأدبية في الجزائر وإغنائها).[٤٠]

وبعدما رأينا اهتمام الصحافة الشامية بالأدب، وترجمة القصة القصيرة بالذات، لم نر مايماثل ذلك المسعى بالنسبة للصحافة العربية في الجزائر، بعكس "القريبة منا والتي عنيت صحيفتها "الرائد" بنقل قصة عن الإسبانية وأخرى عن الإيطالية في سنة ١٨٦٢، وازداد الاهتمام بالمسائل الثقافية مع تأسيس جريدة "الحاضرة" سنة ١٨٨٨.

وتلتها مجلة "السعادة العظمى" سنة ١٩٠٤، ثم مجلة "خير الدين" سنة ١٩٠٦.

(كما اهتمت المجلتان اللتان ركزتا على الأدب بالتعمق والاتجاه إلى طرح القضايا الأدبية ومناقشتها وقد قادت "السعادة العظمى "أول ثورة على الشعر، وجاءتنا بمفهوم "الشعر العصري" بينما أقدمت "خير الدين" على تبني نشر أول قصة تونسية".[٤١]

إن غلبة النزعة الإصلاحية باتجاهها التقليدي في الأدب، قد أعاقت نمو حركة أدبية عصرية، في الوقت الذي اعتنت بالأدب في حدود توظيفه من أجل تحقيق الأهداف السياسية.

فهي بذلك قد لعبت دوراً مزدوجاً لا يخلو من تناقض، ويشير الأعوج واسيني إلى هذه الفكرة نفسها فيقول: (وإذن فمن المؤكد أن الصحف التي ظهرت في هذه الفترات كان لها الأثر الكبير، بشكل ما على قيام النهضة الفكرية وترعرعها، هذا بالإضافة إلى الصحف التي ظهرت فيما بعد وكان بعضها مقتصراً على جوانب دينية إصلاحية بحتة، أعاقت تطور المجال الإبداعي، أو على الأقل حصرته، وحدده في الشعر، مثل الشهاب والبصائر الأولى والثانية)[٤٢].

---

(٤٠) مرتاض (عبد الملك): نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر- ١٩٥٢-١٩٥٤، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر - ط٢، ١٩٨٣، ص ١٢٠.

(٤١) فاسي (مصطفى): البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- ١٩٨٥، ص ٥٩. عن: الجابري (محمد صالح): الشعر التونسي المعاصر. ص ٦٩.

(٤٢) واسيني (الأعرج): اتجاهات الرؤية العربية في الجزائر - ص٥٦.

٣ ـ دور المقالة:

من المعروف أن المقالة –بحكم حجمها وقدرتها على احتضان موضوعات اجتماعية وسياسية– كانت سلاحاً قوياً في أيدي المثقفين عامة والمصلحين بصفة خاصة.

وهي من المرونة بحيث تسمح لكاتبها أن يحاصر موضوعه اليوم ليعالج موضوعاً آخر غداً، وفي ذلك فرصة فريدة لمواكبة الأحداث المتسارعة للنظر فيها وتحليلها وبالتالي مساعدة المتلقي من خلالها.

وهي بالنسبة للقارئ شكل غير متعب، تقرأ في جلسة واحدة أو هو متنقل راكباً، ففيها بالنسبة له –فرصة لمتابعة المستجدات فضلاً عن كونها محل ثقة لا تعوض، بحكم كونها معربة.

ولاشك أنها –بالإضافة إلى كل ذلك– ساحة يتمرن فيها الناشئون على الكتابة.

فلا غرو أن نجد هذا اللون الأدبي قد طغى على سائر الألوان الأخرى، في الصحافة الجزائرية العربية. وهي الصحافة التي لم ينشئها أصحابها من أجل المتعة والترف الذهني، ولكن لخدمة أهداف محددة واضحة.

ولقد وجدوا في الطابع القصصي، مايطعم كتاباتهم ويغذيها حتى لا تأتي ثقيلة مملة، فعمدوا إلى المزج بين المقال والقصة، وكأنهم في ذلك يؤكدون تواصلهم مع الأسلاف الذين ابتكروا هذه الأساليب ووظفوها قصداً، كما في استطرادات الجاحظ وفي فلسفة "حي بن يقظان" المتأدبة، وفي "تداعيات الحيوانات على الإنسان" لإخوان الصفا وغيرها من الأعمال الخالدة في الأدب العربي.

٤ ـ التأثير المشرقي:

يمكن القول أنه بعد الحرب العالمية الثانية، أصبح الأدب العربي يتوفر على رصيد مهم من الكتابات القصصية القصيرة والطويلة، بفعل تعمق الاحتكاك بالغرب وامتزاج الثقافات ونشاط الترجمة وتعلم العرب لغات أجنبية كثيرة ومختلفة.

وفي الوقت الذي كان فيه الاستعمار الفرنسي يمارس على الجزائر سياسة الحصار والعزلة، لم يقف الجزائريون مكتوفي الأيدي، بل ابتكروا أساليب

مختلفة للمقاومة واسترجاع الذات الضائعة. ولم يكن لديهم أفضل من التوجه نحو المشرق العربي، فتم التواصل بطرق شتى:

منها رحلات المشارقة إلى الجزائر مثل "محمد عبده" و"أحمد شوقي" ورحلات الشخصيات الجزائرية إلى المشرق ومنهم "حمدان الونيسي" و"ابن باديس والبشير الإبراهيمي والورتلاني وأحمد رضا حوحو وغيرهم..."...

ومنها تبادل الوفود كرحلة "جورج أبيض" إلى الجزائر عام ١٩٢١، وفرقة "عز الدين" المصرية عام ١٩٢٢، والفرقة المصرية للتمثيل الموسيقي والوفد الصحفي المصري.

ومنها تبادل الكتابات بين المشارقة والمغاربة، بحكم الأيام التي جمعت بينهم سواء على مقاعد الدراسة، أو من أجل التخطيط للنهضة الإصلاحية.

ومنها أن الجزائريين نشروا كتاباتهم في الصحف العربية المشرقية، وأن من المشارقة من أعيد نشر كتاباتهم في صحف جزائرية، وغيرها من الوسائل التي يهتدي إليها أهل المقاومة، كلما حاول المستعمر أن يضيق عليهم الخناق.

ويؤكد الدكتور "عبد الملك مرتاض" ظاهرة التفاعل بين الجزائر وبلدان المشرق العربي في المجال الثقافي والأدبي فيقول:

(وإذا كان المشارقة بحكم ظروف تاريخية (.....) استطاعوا أن يكونوا سباقين إلى الاغتراف من ينبوع الثقافة العربية التراثية، وحتى الثقافة الغربية العصرية، فإن المغاربة ومنهم الجزائريون، كانوا أول الأمر في موقف الآخذ من الثقافة العربية المشرقية، فعلى الرغم من وجود كثير من الذين كانوا يتقنون العربية إلى جانب الفرنسية من الجزائريين، فإنهم كانوا شديدي الحذر من الاغتراف من الثقافة الغربية، فكانوا يلتمسون متاعهم الروحي في الأدب العربي المشرقي على الرغم من أنه لا يعدو أن يكون قد استمد إما من التراث العربي القديم، أو التراث الغربي الحديث".[٤٣]

على أن هناك من لا يكتفي بالعوامل التي أوردناها، فيضيف الحافز الفني، ويرجع الفضل إلى جيل الشباب الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية، وكانوا يتميزون بروح جديدة سئمت قيود الماضي والمحافظة المتشددة.

ومن هؤلاء من سموا أنفسهم (أخوان الصفا) ومن بينهم أحمد رضا حوحو

---

[٤٣] مرتاض (عبد المالك): الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر- منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٨١- ص ١٤٧-١٤٨.

وعبد الرحمن شيبان..

وفي اختيار التسمية وحده، دلالة على التشبه بتلك الحركة التمردية التي عرفها القرن الرابع الهجري/ العباسي، وانطبع تمردهم بسلوك طريق العلم والمعرفة والأدب، في تنظيم حافظ على سرية تامة من أجل التغيير الطويل المدى.

وقد أوضح الدكتور "عبد الله ركيبي" أنه كان للقصص الشعبي دور مؤثرٌ أيضاً.

فالواقع الجزائري الذي كان يموج بتداول السير الشعبية وقصص البطولات والقصص الدينية والخرافات والسحر والأمثال –وهي من ألصق بالواقع اليومي للمواطن- جعل من هذه الأشكال التعبيرية- على مر الزمن واشتداد التحدي الاستعماري وتصاعد موجات الغزو الثقافي- فسحة للتنفيس وأداة للتعويض وسنداً لإثبات الذات وتأكيد حضور الهوية.

وبما أن الطابع القصصي ظاهرة تغلب عليها أشكال التعبير في الأدب الشعبي – بما فيه الشعر الملحون الذي كثيراً ماتأتي قصائده مطعمة بنسيج قصصي له بداية ووسط ونهاية- فإن الأدب الشعبي- دون شك- خلفية ثقافية تمارس تأثيرها في الكتابة الثقافية.

ومما يلفت الانتباه إلى أن الذهنية الشعبية كانت مولعة بالقص، حتى أنها تضفي القصصية أحياناً، على أدوات جامدة لتجسيد علاقة اجتماعية معينة.

ومن ذلك، وضعهم علاقة تشابه بين "القايد" والدف، حيث وجه الشبه بينهما الحجم وفخامة الصوت، وترجموا صوته على أنه يردد "الدراهم، الدراهم، الدراهم...".

وعلاقة تشابه ثانية بين شكل الناي وصوته الضعيف وبين الفلاح الفقير والذي يردد قائلاً: "منين، منين، منين...".

وعلاقة تشابه ثالثة بين الطبل وبين الجابي الذي يرافق "القايد"، عادة، والذي يقول: "دبر، دبر، دبر..".

قد لا يظهر التأثير والتأثر بين الأدب الشعبي والكتابة الأدبية بصفة مباشرة، لكن خفاء الشيء لا يعني انعدامه.

قد لا يظهر بسبب مايوجد من تمايز بين العامية والفصحى. نقول التمايز

حتى لا نقول الهوة، لأن العامية في الجزائر تضيق الحدود بينها وبين الفصحى، ولعل ذلك ماشجع "البشير الإبراهيمي" -وهو المختص المتضلع في أسرار اللغة العربية- أن يفرد لهذا الموضوع بحثاً مخطوطاً بعنوان:"بقايا فصيح العربية في اللهجة العامية بالجزائر".

وفي الوقت الذي نستغرب فيه أن يكون ازدراء اللون الأدبي القصصي، من أسرار تأخر ظهور القصة القصيرة في المغرب، كما ذهب إلى ذلك الباحث "أحمد المديني"[٤٤]، فإننا نؤكد مع "عبد الله ركيبي" العكس تماماً.

(وجملة القول فإن القصة الشعبية الجزائرية على اختلاف مضامينها وأساليبها وأشكالها لعبت دوراً واضحاً في ملء الفراغ الأدبي في فترة ضعف فيها الأدب العربي كما أنها عبرت عن روح الشعب الجزائري وتعلقه بماضيه ودفاعه عن وجوده وكيانه"[٤٥].

وتتأكد ظاهرة تأثير الأدب الشعبي في الكتابة القصصية على وجه الخصوص وبشكل واضح ومباشر في نشأة القصة التونسية.

(إذن فقد انكبت جماعة "العالم الأدبي" على الحكاية الشعبية تستلهمها وتتكئ عليها في كتاباتها، واتسعت بذلك رقعة هذا الاتكاء وأصبحت حقاً مشاعاً تغرف منه دون حساب. ونشرت روح الحكاية الشعبية ظلالها واضحة جلية في محاولاتهم إلى درجة أن فقرات كثيرة منها لا تعدو أن تكون ترجمة صريحة لأجزاء كثيرة من الحكاية الشعبية..".[٤٦]

فأما مصدر الاختلاف في تحديد تاريخ وتعيين كاتب لنشأة القصة القصيرة، فيعود -في نظرنا- إلى الارتكاز على القصصية في غالب الأحيان دون سائر الأدوات الفنية التي بها أو بمعظمها -على الأقل- يكتمل البناء الفني.

لذلك نجد "عبد الله ركيبي" يحسن التخلص من تحديد تاريخ للنشأة ليقول عن المقال القصصي:

(يعد "المقال القصصي" الشكل البدائي الأول الذي بدأت به القصة الجزائرية

---

[٤٤] " راجع: المديني (أحمد): فن القصة القصيرة بالمغرب.

[٤٥] " ركيبي (عبد الله) تطور النثر الجزائري الحديث- ١٨٣٠-١٩٧٤- الدار العربية للكتاب- ليبيا- تونس ١٩٧٨، ص ١٣٠.

[٤٦] ابن حلي (عبد الله): القصة العربية الحديثة في الشمال الإفريقي - تونس- الجزائر- مراكش- دراسة مقارنة- رسالة ماجستير- جامعة عين شمس، كلية الآداب- إشراف الدكتور: عبد المنعم اسماعيل- ص١٩.

القصيرة. وقد تطور المقال القصصي عن المقال الأدبي بل تطور عن المقال الإصلاحي بالدرجة الأولى)[٤٧].

ولكن ليقرر لاحقاً:

(إذا كان "المقال القصصي" هي البذرة الأولى لبداية القصة فإن "الصورة القصصية" هي البداية الحقيقية للقصة الجزائرية القصيرة"[٤٨].

(وأول صورة قصصية ظهرت عائشة)[٤٩].

وقد طبع هذا النص ضمن مجموعة قصصية لـــ "محمد سعيد الزاهري" بعنوان "الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير" وذلك عام ١٩٢٨.

ويرى الدكتور عبد الملك مرتاض: (أن أول محاولة قصصية عرفها النثر الحديث في الجزائر تلك القصة المثيرة التي نشرت في جريدة الجزائر)[٥٠].

وهو يقصد قصة (فرانسوا والرشيد) لسعيد الزاهري المنشورة عام ١٩٢٥.

(وذهبت الدكتورة عايدة أديب بامية إلى أن أول قصة منشورة هي قصة "دمعة على البؤساء" التي نشرتها جريدة "الشهاب" في عدديها الصادرين يومي ١٨ و ٢٨ أكتوبر عام ١٩٢٦)[٥١].

ويشير الأستاذ "عبد الله بن حلي" إلى أن النص الذي مس إلى حد ما الهيكل القصصي هو "عائشة"، يقول:

ومحاولة "عائشة" تمدنا بفكرنا عامة عن استخدامه للإطار القصصي، فهي المحاولة الوحيدة التي تمس إلى حد ما الهيكل القصصي)[٥٢].

ويقصد أنها الوحيدة من بين ما جمعه كتاب محمد السعيد الزاهري المشار إليه آنفاً.

والذي يهمنا هو هذا الاحتياط بقوله (إلى حد ما)، دلالة على أن نص "عائشة" لم يتوفر على مايسمح بادراجه في فن القصة القصيرة. وهو يبين في

---

[٤٧] ركيبي (عبد الله): القصة الجزائرية القصيرة، ص ٥٣.

[٤٨] نفسه ، ص ٨٧.

[٤٩] نفسه ص٩١. المرجع السابق.

[٥٠] شريبط (أحمد شريبط): الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر، ص ٦٤، عن: مرتاض (عبد الملك): فنون النثر الأدبي في الجزائر. ١٩٣١-١٩٥٤، ص ١٦٢-١٦٣.

[٥١] المرجع السابق- ص ٦٤.

[٥٢] ابن حلي (عبد الله): القصة العربية الحديثة في الشمال الإفريقي - ص ٣٩.

موضع آخر قائلاً:

(الحقيقة الأولى التي لا جدال فيها هي أن الكاتب أحمد رضا حوحو هو الرائد الذي وضع اللبنة الأولى للقصة العربية الحديثة في الجزائر. والحقيقة الثانية هي أنه الكاتب الوحيد الذي تحمل عِبأها مدة لا تقل عن عشر سنوات كاتباً وناقداً ومترجماً في زمن خلت فيه القصة من كتابها)[٥٣].

بينما "صالح خرفي" قد نسب الريادة في كتابة القصة إلى "محمد بن عايد جلالي" مرة في كتاب[٥٤]، وفي كتاب آخر يقول عن "رمضان حمود": (وريادة أخرى لــ (رمضان) في هذه القصة التي نشرت في العشرينات بعنوان "الفتى"(.....) فهو بذلك أول من جرب كتابة القصة في الأدب الجزائري الحديث)[٥٥].

فإذا كانت القصصية وحدها، هي الدافع إلى التحديد التاريخي لنشأة القصة عامة والقصة القصيرة بصفة خاصة، فلم السكوت عن نص مثل: "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"، لمحمد بن إبراهيم مصطفى، ولو أن لغته ليست فصحى خالصة.؟

يبدو -في تقديرنا- أنه مادمنا نعترف باغتراف الأدباء الجزائريين من الأدب المشرقي إلى حد التقليد أحياناً، مادمنا ندرج القصص الجزائرية التي كتبت في المهجر في مسار تطور القصة القصيرة في الجزائر، وهي القصص التي كتبها (الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة، وعبد الله ركيبي ومحمد الصالح الصديق وفاضل المسعودي وعثمان سعدي وأبو العيد دودو والجنيدي خليفة...).

فما المانع من الإقرار بأن القصة الجزائرية القصيرة نشأت جنباً إلى جنب مع القصة التونسية على يد "محمد العريبي" منذ ١٩٣٥، كما نشأت الحركة الوطنية ذاتها في المهجر منذ تأسيس نجم شمال افريقيا.

إن طبيعة الظروف الجزائرية حتمت أن يكون المولد في المهجر سواء أكان المولود سياسياً أم أدبياً، فلذلك مايبرره في الواقع.

---

[٥٣] المرجع السابق: ص١٦٧.

[٥٤] خرفي (صالح): صفحات من الجزائر- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر- ١٩٧٢- ص ٢١١-٢١٢.

[٥٥] خرفي (صالح): حمود رمضان- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر ١٩٨٥- ص ١٤.

وإننا لا نميل إلى هذا الرأي الأخير، بدافع التعصب الوطني الضيق، وإنما بالنظر إلى الظروف الموضوعية، باعتبار أن "محمد العريبي" لم تكن كتاباته مقالات قصصية ولا صوراً قصصية، بل تجاوزتهما إلى مستوى أكثر نضجاً حمل الباحثين على أن يجعلوه إلى جنب "علي الدوماجي" من أبرز المؤسسين لنشأة الفن القصصي في تونس.

وبالاعتماد على أعمال (عبد الملك مرتاض وعبد الله ركيبي وعبد الله بن حلي) يمكن تمييز المراحل التالية في تطور القصة القصيرة في الجزائر:

١ – *مرحلة المقال القصصي:*

– كان الكاتب يميل فيه كثيراً إلى الوصف إلى حد إثقال النص.

– انصب الاهتمام على الحداث، والميل إلى النقل الحرفي للواقع.

– كان المقال القصصي عبارة عن مزيج من القصة وغير القصة.

– إنه خليط من المقالة والرواية والمقامة والحكاية.

– شخصيات ثابتة لا تنمو مع الحدث.

– النبرة الخطابية المحملة بالوعظ والإرشاد لأهداف إصلاحية.

٢ – *مرحلة الصورة القصصية:*

– الاهتمام برسم الحدث كماهو.

– رسم الشخصية في ذاتها وفي ثباتها بطريقة لا تتفاعل فيها مع الحدث.

– الحوار يعبر عن أفكار الكاتب في إسقاط واضح.

– عدم التركيز بالاستطراد في ذكر التفاصيل والجزئيات.

– السرد يختفي فيه الإيحاء ويسيطر الوعظ.

– وصف الواقع دون تحليله.

– اعتماد الأسلوب المسترسل والجُمل الطويلة والتراكيب القوية القديمة بروح تعليمية واضحة.

٣ – *مرحلة القصة الاجتماعية:*

وأبرز من يمثلها "أحمد رضا حوحو" من ١٩٤٧ إلى ١٩٥٦. ومادام

الأستاذ "عبد الله بن حلي" قد بحث القصة الاجتماعية والقصة المناضلة أو المكتوبة خارج الوطن بما فيه الكفاية في رسالته المذكورة، فلا ضرورة لاجترار ماقيل بشأنهما.

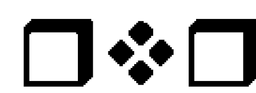
٤- مرحلة القصة المكتوبة خارج الوطن:

وهي التي كتبها الأدباء الجزائريون المقيمون خارج الوطن.

وقد ساعدهم وجودهم في بلدان عربية على مواكبة تطور الأدب العربي عامة والفن القصصي منه خاصة، واستفادوا مما ترجم من الآداب الأجنبية إلى اللغة العربية، ووجدوا فرصاً سهلة لنشر أعمالهم، فقد كان ينظر إليهم على أنهم ممثلو الثورة الجزائرية، أهل للعون والتشجيع بغض النظر عن المستوى الفني لأعمالهم.

٥- مرحلة القصة الاجتماعية / السياسية منذ الاستقلال:

نرجئ الحديث عن هذه المرحلة إلى حين. فهناك عوامل قديمة موروثة استمرت تمارس تأثيرها على الجيل الجديد، وهناك عوامل أخرى جديدة سنتعرض لها فيما سيتلو.



الفصل الثالث

نماذج تطبيقية

النموذج الأول:

استمرت حرب التحرير تمد ظلالها على كل الكتابات الأدبية بصفة عامة وعلى الكتابة القصصية بصفة خاصة، حتى أنك لا تقرأ مجموعة قصصية وإلا وقد أفردت بعض قصصها لحرب التحرير مباشرة أو ربط فيها بين الواقع الجديد للقصة وواقع حرب التحرير بخيط رهيف. وهاهي مجموعة (الأشعة السبعة) تحتوي على ثلاث عشرة قصة، عشر منها تدور حول الحرب وتدين ممارسات الاستعمار الفرنسي إما في الجزائر أو في تونس.

فالفتى الذي يتجول مع فتاته الجميلة المحبوبة، ويرغب في أن يتزوجها، لمايخرج معها يتفسحان، تفسد عليهما الطائرات جولتهما، بل تفجع الفتى في محبوبته، فالحرب تفسد العرس، إنها تقف ضد الحرية والفرح. ومواطن يبعث بطرد ملغم إلى قائد فرنسي ليقتله، ثم لا يلبث أن يذهب هو -بدوره- ضحية انفجار قنبلة وضعت في طريق قطار كان يركبه.

وآخر يكره الواقع الاستعماري المر الذي حرمه حتى من الحصول على مهر الزواج، فقرر أن يهاجر للحصول عليه في ديار الغربة، ولكن هيهات أن يعود، فقد مات دون أن يتوصل إلى تحقيق غايته، ذلك هو ثمن المهر ولكنه أيضاً ثمن التفكير في الحلول خارج الوطن.

وتحضر المرأة الفرنسية بوصفها رمزاً لفرنسا. فهي ترتبط بالمواطن الجزائري أو الفرنسي برباط الزواجٍ، لكن سرعان مايفترقان أو تحاول الاستيلاء على بيت صديقتها "دنيا" فتضع لغماً ينفجر عليها.

تحضر الحرب في أغلب القصص باستغلالها ودمارها ويحضر نقيض الحرب ممثلاً بالثوار أو بالعمل الفدائي. وصورة الحرب في قصص المجموعة، هي صورة الصراع الكتلوي، الكتلة الوطنية ضد الكتلة الاستعمارية. ومايمكن أن يعد جديداً في الموضوع لا يتعدى قصتين:

الأولى (حلم الصيف):

وفيها هذه الزوجة الحريصة على السفر إلى الخارج، لكن زوجها يقنعها – بعد جهد كبير– بالعدول عن فكرتها وتعويضها بالسفر إلى "تونس" وبالرغم من القلق الناشئ من التفكير في اجتياز الحدود وممارسات رجال الجمارك، إلا أنهما يفاجأان بأن لا أحد يوقفهما عند العودة، إذ أعلنت الوحدة بين تونس والجزائر.

والثانية (الوصية):

تصور أباً في المستشفى يتغذى بالسيروم وأبناؤه من حوله يتحاورون حول التركة، إلى أن يقول لهم في الأخير: بأنه لم يترك لهم سوى أم، فهل تقسم الأمهات؟

فالكاتب إذن يدلي برأيه صريحاً يما يتعلق بالتفكير في تقسيم البلاد، فهو يستنكر الفكرة أصلاً، لأن الجزائر أمنا جميعاً، والأم إذا تقسمت ضاعت.

إلا أن الذي يلفت النظر ليس قدم الموضوع أو جدته. وإنما هي الطريقة التي أخذ الكاتب "عبد الحميد بن هدوقة" يهتدي إليها ويجربها، وتتعلق بالتقنيات المستحدثة في قصته "الأشعة السبعة" على وجه الخصوص، والتي نعتبرها مظهراً من مظاهر التجديد في الكتابة القصصية، ولذلك نرى من الضروري أن نتعرض إليها بالتحليل –فيما يلي– بشكل مستقل.

الأشعة السبعة:

١– تبتدئ القصة بمقدمة وصفية نتعرف من خلالها على الطفل الأبكم الأصم له أم لا يراها وبجوارهم بركة يخشاها سكان القرية جميعاً لأن فيها عملاقاً يختطف العذارى.

٢– يأتي إلى البركة فيرمي سبع حجرات الواحدة تلو الأخرى، فتشكل سبع دوائر.

ب– فتخرج شمس ذات سبعة أشعة وهو يسمع صوتاً يقول "إني عائدة".

٣- استمر يتردد على البركة، ثم اهتدى إلى أن يحضر سطلاً، يملأه ماء فيسقي

ج- جفاف البركة الجرداء.

٤- كانت الأم -فيما سبق- قد حضرت مع ابنها هذا إلى البركة لتستحم وتأخذ

أ- الماء فغاصت في البركة وابتلعت.

٥- في يوم كان الطفل جالساً عند البركة يرمي الحجرات كعادته، وإذا بسرب

د- من الطائرات يمر فوقه متبوعاً بسرب من الغربان.

هـ ٦- سقطت قنبلة في البركة ودوى انفجارها، وإذا بالحسناء الجميلة تخرج منها

٧- فينطق الطفل قائلاً "أمي".

موضوع القصة الذي هو الحرب ليس جديداً، لكن الجديد هو طريقة التناول. فالكاتب لم يتعرض للحرب بشكل مباشر أو تقريري كما عهد ذلك من قبل.

فالعنصر الجديد يظهر في التعامل مع الزمن.

زمن الخطاب القصصي أي ترتيب السارد للأحداث في النص القصصي، قد أشير إليه بالأرقام، بينما زمن الحكاية نفسها أشير إليه بالحرف.

وبموازنة بسيطة نلحظ التداخل بين الزمنين أومايدعى بالتواتر. المقطوعة القصصية الثالثة في زمن الخطاب هي الأولى في واقع الحكاية.

فلو أن القصة من النوع التقليدي المعهود لكانت هذه المقطوعة هي بداية النص القصصي لأنها هي البداية في الواقع.

والمقدمة وظيفته توفير المعطيات التي هي العناصر النووية القاعدية في نمو الأحداث وبالتالي بناء القصة. إنها بمثابة احتياطي يمنع من أن تبقى الأحداث فريسة للصدفة.

العملاق ←———→ إمكانية الاختطاف.

البكم ←———→ إمكانية النطق.

ماء البركة ←———→ إمكانية السقي/ الحياة.

اللحظة الحاضرة في الواقع وواقع القصة أيضاً هي تمكنٍ الطفل من النطق. واسترجاع النطق الذي فقده هو استرجاع الأم المفقودة أيضاً. والاسترجاع يقع

على ما مضى.

الحرب مضت ولكنها قائمة في الذاكرة تمارس حضورها دائماً. لم يعمد الكاتب إلى النقل الحرفي للواقع، وإنما خلق معادلاً آخر يختلف تماماً حيث لعبت الخرافة دوراً خيالياً يجعل هذا المعادل المكتوب في الخطاب القصصي يتجرد من المكان والزمان، ليسبح في مساحة فنية لا تحيل إلى واقع الحرب بشكل مباشر فج.

وكان للعدد "سبعة" دوره المتميز، خاصة وأنه تكرر فأضفى هالة أسطورية على النسيج القصصي، لما فيه من السحرية ولما يوحي به رمي الحجرات من بعد ديني: رجم الشيطان.. سبع حجرات، سبع دوائر، سبعة أشعة، السقي سبع مرات أيام سبعة.

يكفي لهذا العدد أن يقرع الذهن بشكل متكرر ليستحضر القارئ السنوات السبع وهو عمر الحرب التي انتهت الأرض الجرداء فأصبحت معشوشبة. السارد يلعب دور الملاحظ والشاهد، ولذلك يعتمد على الوصف، وهو يؤدي وظيفة التبليغ والتعبير.

ثم إن أجزاء القصة ذاتها تتكون من سبع مقطوعات قصصية مما يكون قد تم بقصد أو بغير قصد.

ونحن نضيف إلى أسلوب التقابل الذي اهتدى إليه (الأستاذ عبد الله بن حلي)[٥٦]. في كتابات (ابن هدوقة) ظاهرة التناقض أيضاً.

فالفرنسية التي تبيت الخديعة لصديقتها "دنيا" في قصة "الصداقة"[٥٧] ينفجر عليها اللغم الذي وضعته بيدها، والبركة التي تبتلع الأم هي المصدر الذي تسقى فيه الأرض الجرداء، والغربان نذير شؤم، لكن عودة الأم فأل وانفجار القنبلة يخلف الدمار أصلاً، ولكن بعدما هوت القنبلة خرجت الأم.. ومرد هذه الفكرة إلى أن الكاتب يؤمن بأن الظالم يحمل موته في ظلمه. إن الاستعمار في الوقت الذي يقدم فيه على السيطرة، يكون قد خطا خطوة نحو القبر.

يبدو من خلال هذه المجموعة أن رؤيا الكاتب لم تأخذ -بعد- حظها من

---

(٥٦) ابن حلي (عبد الله): القصة العربية الحديثة في الشمال الإفريقي - ص ٢٠٠، ومابعدها.

(٥٧) ابن هدوقة (عبد الحميد) الأشعة السبعة- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر- ط٢- ١٩٨١.

العمق الفكري والفلسفي.

فبالإضافة إلى تصوره الصراع في الحرب التحريرية بين كتلتين متجانستين، فإن تصوره للوحدة الوطنية ينحو نحو المثالية إلى حد ما، وتصوره للوحدة مع تونس- وربما مع بقية البلدان العربية- انحصرت في الجمارك والحدود في تفاؤل زائد.

إن الجديد في "الأشعة السبعة" يتمثل خصوصاً في هذا النهج الذي أخذ يرتسم في قصص "ابن هدوقة" والذي سعى من خلاله إلى انتشال النص الأدبي من التسجيلية والتقريرية.

وإنٍ جاز القول، فإن استرجاع الأم في هذه القصة كان في الوقت نفسه استرجاعاً للقدرة على النطق واسترجاعاً لأدبية النص.

على أن هذه المجموعة التي تمثل (الأشعة السبعة) قمتها، تتنوع فيها الأدوات الفنية المستخدمة بين السرد بضمير الغائب الذي يضع السارد في موقف الملاحظ والمشاهد ويجعل القصصية تنجذب أكثر نحو طابعها التقليدي وبين الاسترجاع واستخدام المونولوج من حين لآخر، في حين بقيت بعض القصص ومنها قصة (البطل) أسيرة النبرة الخطابية الوعظية.

ونشير في الأخير إلى ظاهرة أخرى في المسار الأدبي لـــ (عبد الرحمن بن هدوقة)، وهي أنه جنح إلى الواقعية الحرفية أثناء حرب التحرير، وكأن الواقع كان أقوى من أن يلفه في ثوب من الخيال، فلما وقف على عتبة الاستقلال جعل من "الأشعة السبعة" استراحة يعيد فيها للنص الأدبي ميزته.

ثم عاد يجنح نحو الواقعية التقريرية مرة أخرى في رواياته التي كتبت لاحقاً، (ريح الجنوب)، نهاية الأمس، بان الصبح)، وكأن واقع الخطاب السياسي الجديد كان أقوى من أن يقاوم كواقع حرب التحرير.

ثم لما وقف على عتبة الثمانينات، عاد مرة أخرى يستغل الخرافة والأسطورة والتقاليد في (الجازية والدراويش)، وكأنه في ذلك يستحضر (الأشعة السبعة) ويعيد كتابتها بنفس جديد.

هل معنى ذلك أن الكاتب وقف عاجزاً -أدبياً- أمام خطاب الحرب وأمام خطاب السبعينات فيما بعد، فانقاد إلى الخطاب السياسي لعجزه عن خلق بنية أدبية تخرق الخطاب السائد؟!

أم أنه وقف غداة الاستقلال أمام خطاب لم يتبين هويته ومصيره وتكرر

معه الموقف نفسه في بداية الثمانينات فاضطر إلى أن يأخذ موقعاً يمكنه من استقراء الخطاب الجديد عن مسافة؟! إن هذه الإشكالية تقتضي بحثاً متأنياً، ليس هذا مجاله.

ولكن فضل الكاتب، لا يقتصر على نجاحه في توظيف الخرافة واستثمار التراث، بل يعود أيضاً في (الجازية والدراويش)، إلى أنه تفطن إلى أن القرية / الجزائر، يتنازعها مشروعان.

ولعل الصراع بين مشروعين هو العمود الفقري في قصص "الطاهر وطار" كما سنرى .

❑❑❑

النموذج الثاني

تتميز كتابات"الطاهر وطار" بوضوح الخط السياسي/ الأيديولوجي الذي يتحرك فيه. فالمجتمع بالنسبة له: يتقاسمه مشروعان: مشروع تمثله الطبقة الكادحة الفقيرة، ومشروع تمثله الطبقة البرجوازية المترفة. ويندر جداً أن تخلو قصصه من استرجاع الماضي.

ففي(رقصات الأسى)، يصور هذا الشاب القروي الذي يحضر الحفل ويلاحق الراقصة، والقصاب يسرح مع الأنغام نحو ماضيه فنعرف أنه كان معلم قرآن وتزوج فتاة كانت تطلب منه أن يغني لها، إلى أن ماتت على يديه. وفي قصة(الزنجية والضابط)، يعالج قضية السلطة في العالم الثالث من خلال الدور الذي يلعبه الضابط رمز الجيش، والصحفي رمز النخبة المثقفة والحزبي رمز جهاز الحزب.

يستغل جولة هذا الوفد إلى الصحراء مع المرأة الزنجية لتعرية السلطة، والأدوار التي تتبادلها هذه الفئات من يمين إلى يسار إلى وسط.

وفي(الحوت لا يأكل)، يستعرض الواقع السياسي العربي المتأرجح بين انكاره الصراع الطبقي وتأكيده على اختيار الطريق الثالث تحت شعار: "لا شرقية ولا غربية" ظل الصياد يراقب صنارته حتى الساعة السادسة ولم تهتز، إلى أن جاءه طفل يخبره أن الحوت مصروع فقد جاءوا صباحاً وصبوا عليه سائلاً.

ويريد بالحوت المصروع وضعية الشعب المخدر المغلوب على أمره.

وفي(اشتراكي حتى الموت)، ينتهج أسلوباً استهزائياً بنمذجته شخصية الانتهازي الذي يحمل خطاباً اشتراكياً ولكن ممارساته تتناقض مع ادعاءاته تماماً.

فهو يسكن فيلا، ويملك سيارة فخمة، وله طفل سماه"غيفارا" ويتمتع وهو في سيارته بجولة في"الشريعة"، يصب غضبه على البرجوازية، غير أن كل ممارساته غارقة في البرجوازية.

وفي(زوجة الشاعر)، تتباهى المرأة كثيراً بوضعها، تفضل الفنادق الفخمة، ولا تتردد في التفاخر أمام كل من تراها، لكن زوجها مصر على البقاء في المركز لأن نفقاته أقل ولو هو من الدرجة الأخيرة.

وفي(الشاعرة الناشئة والرسام الكبير)، يتعرض الكاتب إلى موقف الفنان ودور المخرجين والرسامين والقصاصين والنقاد.

وحجر الأساس في قصص المجموعة، وفي كل كتابات"الطاهر وطار" هو انطلاقه من فهم المجتمع من منظور الصراع الطبقي، وعليه يترتب اتخاذ موقف من هذا الصراع، إذ لا يمكن للفنان والأديب أن يكتفي بالمشاهدة والوصف، بل لابد له من أن يتخذ موقفاً من الواقع ومن الحياة، أي من الصراع الدائر في المجتمع. والكاتب لا يخفي انحيازه للفقراء والمضطهدين، أي للطبقة الكادحة إذا ما أردنا الدقة بمصطلحها الماركسي المعروف.

إن الجديد الذي يمكن أن ينسب إلى"الطاهر وطار" في الكتابة القصصية ذات اللسان العربي، هو تبنيه الفكر الماركسي ومحاولة ترجمته إلى أعمال أدبية. فالجدة نابعة عنده -أصلاً- من الخطاب السياسي/ الأيديولوجي الجديد، ولكن كان لهذا الخطاب أثره الواضح أيضاً في طريقة الكتابة حيث سعى الكاتب مبكراً إلى القطع مع الطريقة التقليدية وإلى معانقة تقنيات جديدة في الكتابة، نحاول أن نتبين بعضها من خلال قصة(الشهداء يعودون هذا الأسبوع).

الشهداء يعودون هذا الأسبوع: [٥٨]

ب ١		ج٢		أ٣
١ -صاحب الخمّارة	↔	موقفه من العودة	↔	قصة ماضيه
٢ -شيخ البلدية	↔	موقفه من العودة	↔	قصة ماضيه
٣ -منسق القسمة	↔	موقفه من العودة	↔	قصة ماضيه
٤ -منسق المجاهدين	↔	موقفه من العودة	↔	قصة ماضيه
٥ -رئيس الدرك	↔	موقفه من العودة	↔	قصة ماضيه
٦ -رئيس القباضة	↔	موقفه من العودة		
٧ -الكومنيست	↔	موقفه من العودة	↔	قصة ماضيه
٨ -الإمام	↔	موقفه من العودة		
٩ -ابنه	↔	موقفه من العودة		

يشكل خبر وصول الرسالة إلى الشيخ العابد، والد الشيهد"مصطفى"، المثير

(٥٨)- وطار(الطاهر): الشهداء يعودون هذا الأسبوع- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- ط٣- ١٩٨٤.

الأول والمركزي الذي تترتب عنه بقية الأحداث. مضمون الخبر أن ابنه"مصطفى" سيعود قريباً.

وبعد حيرة مصحوبة بجملة من التساؤلات، يفكر في التوجه إلى مجموعة من الناس المعروفين في القرية، لعلهم يساعدونه في فك هذا اللغز المحير.

هذا المثير الذي هو خبر العودة، ليس عودة ابنه"مصطفى" فقط، ولكن ربما عودة كل الشهداء، يجعل الشيخ العابد يتحرك في اتجاهين:

الأول نحو ذاته، يفكر، يتساءل، يتمتم، يقلق، يتذكر.... ولم يكن هناك ما هو أنسب من"المنولوج" لتجسيد هذه الحالة.

والثاني يتمثل في تحركه نحو مجموعة من الأشخاص، وعددهم تسعة، إذا ما أضفنا ابنه على سبيل الحصر. وبالإضافة إلى أن مسار الشيخ العابد، والحوار الداخلي أو الثنائي(مع غيره) اللّذين يرافقانه طيلة القصة، هذا المسار نفسه يتشكل من لحظات قصصية أو مجموعة من المقطوعات القصصية، بالإضافة إلى ذلك فإن تحركه في اتجاه كل شخص يتولد عنه ثلاث مقطوعات قصصية على الأقل.

ففي حواره مع صاحب الخمارة مقطوعة قصصية أولى، وفي تعبير هذا الأخير من موقفه من عودة الشهداء مقطوعة قصصية ثانية، وفي استحضاره قصة ماضية مقطوعة قصصية ثالثة. وكذلك الأمر بالنسبة لشيخ البلدية الذي نعرف أن أباه كان خائناً وقتله"مصطفى"، ومنسق القسمة الذي وشى بمصطفى مرة ولم تنجحٍ وشايته، ورئيس فرقة الدرك الذي تخلى عن رفاقه في المعركة مع أنه كان مكلفاً بحمايتهم.

أما منسق قسمة المجاهدين فقد أدى واجبه خلال حرب التحرير ولم يكن بعد الاستقلال ممن تهافتوا على مصالحهم الدنيوية، والكومينيست- وإن كان موقفه غامضاً أو مهتزاً- إلا أن الشيخ العابد يشهد له بمساهمته في الثورة ويذكر ما أصابه من عذاب.

صاحب الخمارة يدعى أنه كان مع"مصطفى" حين انفجر عليه لغم، ولم ينصرف إلا بعدما دفنه، ولكنه في الحقيقة لاذ بالهرب بمجرد ما عرف أن رفيقه قد وضع رجله فوق لغم. وهذا ما يثير في نفسه الشك لأنه لا يستطيع أن يتبين ما إذا كان "مصطفى" قد مات فعلاً أم أنه نجا بعد علاج طويل.

المقطوعة القصصية الثالثة بالنسبة لكل من صاحب الخمارة وشيخ البلدية

ومنسق قسمه الحزب ورئيس فرقة الدرك، تأتي في شكل"مونولوج"، لأن قصة الماضي المشبوه، من الأسرار التي لا يعرفها إلا صاحبها أو من كان معه ومات، فلا يصلح شاهداً إلا على لسان هؤلاء.

ونلاحظ أن البناء القصصيٍ ينطلق من الحاضر ليعود إلى الماضي، ولكن في علاقة جدلية يمكن معها أيضاً للانطلاق من الماضي للوصول إلى الحاضر.

صاحب الخمارة تحصل على هذه الملكية باسم الجهاد والشرعية التاريخية، فهو في حقيقة أمره من أولئك الذين استغلوا الفرص بطريقة مفضوحة غداة الاستقلال، فمن الطبيعي ومن مصلحته أن ينكر عودة الشهداء ويرفضها وهو الذي له ماض مشبوه.

ويمكن القول بطريقة عكسية، لأن ماضيه مشبوه، فقد سطا على خمارة، واتخذ موقف المستنكر لعودة الشهداء.

فحاضر كل شخصية يحيل إلى ماضيها، كما أن ماضي كل شخصية يفسر حاضرها. إذن هناك مجموعة من الشخصيات تقع على نفس الخط من الماضي إلى الحاضر.

وشخصيات أخرى تقع على خط نقيض من الماضي إلى الحاضر أيضاً.

خط يتميز بالخيانة والتردد في الماضي، والطمع والسبق إلى مراكز القرار في الحاضر وخط يتميز بالشجاعة والنقاوة والنبل في الماضي، وبقي شريفاً محروماً وفياً في الحاضر.

الأول بامتداد للتضحية والوفاء والمقاومة وهو الخط الوطني، والنتيجة الحتمية هي أن الوطن في أيد غير أمينة وغير وطنية، في أيد أجهضت المشروع الوطني هذا ما دعا الأستاذ"عبد الله بن حلي" إلى تسميته (أسلوب التوازي)[٥٩] وهي تسمية تصدق إلى حد كبير على كتابات"الطاهر وطار" لولا أنها تخلو نوعاً ما من تعيين مضمون محدد.

فالتوازي يعني استحالة الالتقاء، ولكن الدلالة الرياضية قد لا تكفي عندما يتعلق الأمر بالحياة الاجتماعية للإنسان.

إنهما حقاً مشروعان لا يلتقيان، لكنهما يتماسان يومياً على أرض الواقع، ومن شرارة احتكاكهما تستمر الحياة في المجتمع إما بخطوة إلى الأمام أو بخطوتين إلى الوراء.

---

[٥٩]- بن حلي(عبد الله): القصة العربية الحديثة في الشمال الإفريقي، ص ٢١٦ وما بعدها.

لذلك نفضل إضافة التناقض إلى التوازي، إذا لم يكن مصطلح التناقض وحده كافياً.

وإن ما يفسر ظاهرة استرجاع الماضي، هو أن الخطاب السياسي السائد منذ الاستقلال هو نفسه يسترجع الماضي من زاويته الخاصة ليكون وجوده بتأكيد الشرعية التاريخية.

ولكن الخطاب النقيض يجد في الماضي نفسه ما ينقض ادعاء الخطاب السائد، خطاب السلطة الذي يعمد إلى تشويه الماضي.

زد على ذلك أن حياة الكاتب نفسها منشطرة بين ماض عاشه في الحرب، وحاضر تنكر لكل المبادئ التي قامت من أجلها هذه الحرب. وليس هناك أصلح وأنفع من الماضي لإدانة الحاضر الموبوء. إنه شاهد على حاضر منحرف، على عربة انفصلت نهائياً.

الموازنة بين زمن الواقع وزمن النص القصصي، تبين الطريقة الجديدة في التعامل مع زمن الكتابة.

الزمن الواقعي يبدأ بممارسة موقف خلال حرب التحرير، ثم ممارسة أخرى بعد الاستقلال، ثم موقف يمليه الموقع الاجتماعي الحاضر، بينما زمن النص يبدأ من حاضر الموقع الاجتماعي ليعود إلى الماضي.

وهكذا نتبين من خلال التصنيف السابق، أن هناك ترقيماً عمودياً، يشير إلى تتابع المقطوعات القصصية تبعاً للأشخاص الذين وجه إليهم الشيخ العابد، وهناك ترقيم أفقي بالأرقام لتعيين زمن الخطاب القصصي، ومعه ترقيم بالحروف يراد به الزمن الواقعي للحكاية.

فيتضح أن الزمن الأول في واقع الحكاية هو الثالث في الترتيب الزمني للنص، والثاني منها هو الثالث، والثالث هو الثاني.

توظيف الزمن بهذا التركيب المدرج، قصة تتضمن قصة أخرى وتستبطنها، لم يكن معهوداً في الكتابة القصصية التي كانت تخضع لترتيب واقعي عادة، يأتي فيه زمن الحكاية مساوياً في ترتيبه لزمن النص.

في هذا النوع من الكتابة، لم تعد وظيفة السارد تعبيرية فقط، على نحو ما مر بنا في"الأشعة السبعة". لكنها تتعدى التعبير إلى السعي من أجل التأثير، لأن الكاتب يريد أن يقنع القارئ في نهاية الأمر، بأن البلاد صارت لقمة يتقاسمها الخونة، وأن الماضي المجيد الذي عرف بتضحيات خيرة أبناء الوطن، أصبح

سلعة يتاجر بها الوصوليون والانتهازيون . فلابد من إدانة هذا الواقع ولابد من الثورة عليه.

الكاتب، إذن يتبنى خطاباً واضحاً، ويفهم عملية الكتابة على أنها رسالة تؤدى وإلا فقدت مبرر وجودها وضاعت مصداقيتها.

الماضي يحضر في النص بوصفه مفسراً أيضاً، يضيء مواقف الشخصيات ويعلل لها، ويبدو أن هذا الربط الآلي بين المواقف المشبوهة في الماضي والمواقف المترتبة عنها في الحاضر، يفتقر إلى شيء من الدقة والموضوعية.

فما أكثر المجاهدين الأنقياء الذين انغمسوا في حمأة الرداءة منذ الاستقلال، وما أكثر الخونة الذين بقوا في صفوف الفقراء والمحرومين وضحكوا ممن أصابهم الزيف.

الكاتب يلعب دور السارد، ولكن"المنولوج" يساعده على تقمص كل شخصية في القصة. فكأنه يقسم جسمه في جسوم كثيرة، ليتشكل من مجموع البناء موقفه الصريح الذي يجسد خطاباً سياسياً / أيديولوجياً صريحاً أيضاً.

على أن ظاهرة أخرى بدأت تلوح في قصص"الطاهر وطار" وفي رواياته -فيما بعد- وهي عنايته بانتقاء الأسماء وإعطائها دلالات تتناسب مع مسمارها في النص.

من ذلك -مثلاً- "المانع" في قصة(الشهداء يعودون هذا الأسبوع)، إشارة إلى أنه خان وتعامل مع الاستعمار يوم وشى بمصطفى، وكانت نهاية العميل أن يعاقب بالقتل، أما هو"منسق القسمة" فقد منع وعاش.

ومثله أيضاً اختيار"عبد المجيد بو الأرواح" في (الزلزال)، والتقديم والتأخير في تسمية"الشيخ حسن البنا" الذي يرد في(عرس بغل) باسم: "حسن الشيخ"....



النموذج الثالث:

في مجموعته(المومس والبحر)[٦٠]، أول قصة فيها يعود تاريخ كتابتها إلى سنة ١٩٦٦ يصور أسرة تترقب موت الجدة، وطالت حيرتهم إلى أن انتقلت الجدة إلى غرفة أخرى ثم إلى فناء الدار، ولما أعادوها إلى الفراش كانت قد أسلمت الروح، وعنوان هذه القصة"موت الجدة".

وفي قصته(نقوش على الموجة الثانية)، يصور شخصاً يبيع الغرابيل، وتكتب القصة اعتماداً على هواجس يحركها بوار مصنوعاته، ويحركها تفكيره في البحث عن صناعة أخرى، وكان معجباً بعجوز تفتل الحبال.

الشرطة تطارده ورجال الدرك لا يقولون شيئاً. وقد قضى حياته يعيش من الأموات، لأنه يجلس بجوار مقبرة تزورها النساء ويشترين منه الغرابيل.

وفي قصة(المطلق)، البطل يكفر بالفقر، وينتهي إلى أن الفقر كفر وهذا هو المطلق وهذه هي الثورة ويخاطب أمه قائلاً:

((وإذا كان الحكم النهائي دون رحمة فقولي لمن يأتي بعدي: "لقد آثر العيش في المطلق فلا تنتظروه"))[٦١].

وفي قصة(الحب والخفاش والبيضة)، شاب يحب فتاة ولكنها لا تبادله نفس الشعور، فاقترح عليه صديقه أن يرشها بدم خفاش، ولما فشلت المحاولة أشار عليه أن يكتب اسمها على بيضة ويضعها على الجمر، فإن هي تشققت من الجهة التي كتب عليها الاسم كان ذلك دليلاً على حبها له.

فلما حدث ذلك كما كان ينتظر ويفضل، فرح وراح يعاكس الفتاة بكل ثقة، لأن البيضة تشققت من الجهة التي كتب عليها الاسم، غير أن الفتاة بصقت على الأرض وانصرفت غاضبة.

وفي قصة(الفراشة) صورة هذا الطفل الذي يطارد فراشه، ويترقب الجرذون غير مبال بنداءات أمه الملحة على ضرورة عودته إلى البيت، وبينما هو يلاحق الفراشة يصل إلى وسط الطريق فيصطدم بسيارة، أخذ السائق يبكي

---

[٦٠]- بقطاش(مرزاق): المومس والبحر- المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر- ١٩٨٦.
[٦١]- نفسه: ص ٦٤ .

ويسأل عن والديه، ولكن هيهات أن يجيبه أحد، كانت أمه في الجبل تجمع الخروب وأبوه في الهجرة، ولم يعد بعد.

وقصة(حانة في الطرف الغربي)، تصوير للجو في الحانة والحديث عن المخدرات. تعمدنا الإشارة إلى الموضوعات التي تتعرض لها قصص"مرزاقٍ بقطاش" لنتبين كيف أن موضوع حرب التحرير أخذت تخف وطأته تدريجيا، وأخذ الاهتمام ينصب أكثر فأكثر وبصفة مباشرة على الناحية الاجتماعية مباشرة.

على أنه حتى في الكتابات التي كان موضوعها الحرب لم تخل من البعد الاجتماعي إذ قد تحضر الحرب/ الماضي، كشاهد على سوء الحال التي آل إليها وضع البلاد، وتتكر الحاضر للماضي المجيد.

وهذا أمر طبيعي بالنسبة لهذه المجموعة القصصية، فباستثناء قصة(موت الجدة) التي كتبت سنة ١٩٦٠، فإن بقية القصص كلها بين سنتي: ١٩٧٨ و ١٩٨٠، وقصة(النباح الأخير) كتبت سنة ١٩٧٤، وهي تعود إلى فترة الكفاح المسلح.

إن لهذا التوجه ما يبرره في الواقع، فلم يعد الخطاب المتكئ على الشرعية التاريخية وتمجيد"الثورة" يقنع الأعداد الكبيرة من الشباب البطالين، ولا الفقراء المحرومين ولا حتى أولئك الذين عاشوا ظروفاً قاسية أثناء حرب التحرير، وتجندوا تحت أصوات خطاب يعد بالعدالة والمساواة والغد الجميل، وإذا هم يفتحون أعينهم على أوضاع وممارسات لا تمت بصلة إلى ذلك الخطاب، والأدهى أن الممارسات المشبوهة قد تصدر من أولئك الذين تبنوا الخطاب القديم أكثر من غيرهم. وبإيجاز لم يعد الخطاب الذي يستند إلى الشرعية التاريخية مقنعاً.

قصة(المومس والبحر):

الأسلوب الذي اعتمده الكاتب يميز هذه القصة عن سائر قصص المجموعة.

ويمكن القول أنها تقاطع قصتين أو أنها قصة تكتب قصة أخرى. أو هي قصة الصحفي والمومس بدل المومس والبحر.

تمتد قصة الصحفي بشكل أفقي، انطلاقاً من عزمه على إجراء حديث صحفي، وبما أن حديثاً صحفياً مع مومس يخالف الأعراف، ينشأ في نفسه قلق على نشره.

ولكنه مصر على تحقيق رغبته، إلا أنه عندما يطل على البيت يرى

مجموعة من الناس، كانوا أربعة يتكئون على السور ويطلون على بيت المومس، مما يخلق في نفسه قلقاً آخر.

يواصل سيره واصفاً الممر، وضعية الممر السيئة -هي بدورها- تثير في نفسه قلقاً وشكوكاً. هيئة المرأة التي فتحت له الباب تزيده استغراباً. يبدأ في اكتشاف البيت لكن بمجرد ما ينتبه إلى السكير النائم يتضاعف قلقه وندمه على المجيئ أصلاً. ثم إن ما نغص عليه وجوده منذ دخوله بيت المومس هو ركونها إلى الصمت وكلما طال سكوتها ازدادت وساوسه وقلقه وانشغالاته. ولا يجرؤ على أن يسألها إلا في وقت متأخر جداً.

والذي يحيره أنها لا تجيب وإن أجابت فبجمل مختصرة على الأكثر.

ولذلك فإن الجمل التي نبست بها طيلة اللقاء هي جمل معدودة، فهي تقول:

((لقد شرب الكحول))[٦٢]، ((كره الحياة))[٦٣]، تقصد السكير الموجود في البيت وتقول للصحفي: ((أنك لا تفهم في الدنيا شيئاً))[٦٤]، ((وهل هي حياة هذه التي نعيشها))[٦٥].

((الصيادون لم يخرجوا هذا اليوم))[٦٦]، ((البحر متوحش هذا اليوم.... والصيادون لن يأتوا))[٦٧]

((لم أعيش هكذا))[٦٨]، ((يجب أن تعلم أن هذا السكير كان يعيش عالة علي كان صديقاً لزوجي))[٦٩].

((لا تعتقد أني كنت مكرهة على إعالته. كنت أفعل ذلك بمحض إرادتي. كنت أريد الوفاء بالعهد لزوجي))[٧٠].

((كان هذا السكير صديقاً لزوجي منذ الصغر))[٧١].

((ما الذي يجبرني على أن أقص عليك تاريخ حياتي؟))[٧٢].

---

(٦٢)- المصدر السابق ، ص٣٣ .
(٦٣)- نفسه، س٣٤ .
(٦٤) – نفسه، س٣٤ .
(٦٥) – نفسه، س٣٤ .
(٦٦) – نفسه، س٤٢ .
(٦٧) – نفسه، س٤٢ .
(٦٨) – نفسه، س٤٣ .
(٦٩) – نفسه، س٤٤ .
(٧٠) – نفسه، س٤٤ .
(٧١) – نفسه، س٤٤ .

((اسمع لقد مات زوجي سنة ١٩٦٢، ونحن على أبواب عالم جديد))[٧٣].

((لقد قتل))[٧٤]. ((في البداية تبنيت ابن شهيد غير أني لم أستطيع الاعتناء به))[٧٥].

((كنت أنتظر المنحة كل ثلاثة أشهر))[٧٦].

((لقد انتهى المسكين))[٧٧] مشيرة إلى السكير الذي لفظ أنفاسه.

((أرجوك أخبر رجال الشرطة))[٧٨].

تعمدنا إيراد كل الجمل التي وردت على لسان المرأة / المومس، ليظهر العدد المحدود جداً للكلام الذي تفوهت به طيلة القصة التي تعتبر قصة طويلة بالنظر إلى حجمها فهي تمتد من الصفحة ١٤ إلى ٤٧، من جهة، ومن جهة أخرى إنها لم تتكلم إلا ابتداء من الصفحة ٣٣.

بإمكاننا أن نتصور تقاطع القصتين أفقياً وعمودياً بالشكل التالي:

التفكير في المقابلة- المرور بالسور- بالممر- الدخول - رجل نائم- السؤال

مسار الصحفي   موت السكير

١- كان عالة علي

٢- زوجي قتل   الجواب

٣- تبنيت ابن شهيد

يتبين من خلال هذا الرسم التبسيطي للمسار القصصي، أن قصة الصحفي هي التي أخذت الحجم الأكبر، بينما لم تنل قصة المومس إلا لحظات قليلة في الصفحات الأخيرة من القصة كلها.

على مستوى المقياس الكمي للمادة اللغوية، لاشك أن القصة أنسب إلى أن تكون

(٧٢) - نفسه، س٤٥ .

(٧٣) - نفسه، س٤٥ .

(٧٤) - نفسه، س٤٥ .

(٧٥) - نفسه، ص٤٥ .

(٧٦) - نفسه، س٤٦ .

(٧٧) - نفسه، س٤٦ .

(٧٨) - المرجع السابق نفسه، س٤٦ .

قصة الصحفي المتردد، يختار موضوعه ولا يختاره، يقدم على العمل وهو مرتاب فيما أقدم عليه يضع الرقابة في الحسبان دوماً، وكأنها أصبحت سيفاً مسلطاً عليه، ولكن ما أهون الرقابة الخارجية التي قد يتسبب فيها مدير الجريدة أو رئيس التحرير أو السلطة بصفة عامة، وما أقسى الرقابة الذاتية التي ترسخت فيه ولم تعد تفارقه، لقد صارت شبحاً يلاحق كل همساته وغمزاته، كل حركاته وسكناته.

الأشخاص الواقفون على جانب السور، يراهم يترقبونه، ويفسر كل حركة من حركاتهم وكل نظرة من نظراتهم على أنها موجهة إليه وتتابع خطواته.

حتى أرضية الممر قد تتسبب في انزلاقه. فأما وجود السكير النائم في البيت فيشير فيه نفسه قلقاً لا يهدأ، ولما يتبين أنه مات، فإنه يجد في ذلك تهديداً لحياته ووجوده.

من هنا ينشأ الندم وتقلقه الحسابات ويتضخم التردد وينتهي بلا حديث صحفي.

مسار الصحفي، مسار تتابعي غائي، ينطلق من مكان قاصداً مكاناً محدداً وهو بيت المومس الواقع على حافة البحر.

ولذلك جاء الترتيب الزمني للأحداث تابعاً لطبيعة حركة التنقل. إنه ترتيب عادي واعتمد القص في مسار الصحفي أو في قصة الصحفي إذا أردنا الدقة على تقنيتين:

الأولى: وتتمثل في المونولوج، إذ على امتداد القصة كلها باستثناء الجمل المحدودة التي ترد على لسان المومس، يتحدث الصحفي إلى نفسه، يعبر عن قلقه ووساوسه وانشغالاته.

جاء الحوار الداخلي كأنسب أداة فنية تجسد حالة التردد التي تسيطر عليه.

الثانية: وتتمثل في الوصف. فهو لا يمر بمكانٍ، ولا يلحظ شيئاً إلا وصفه. لكن الوصف ليس مشهداً ساكناً ولا جسداً غريباً عن زمن القصة. لا يأتي الوصف إلا من حيث هو مثير للحوار الداخلي، ولا يتجدد الوصف إلا ليتجدد معه مستوى الحوار.

وبقدر ما يطول صمت المرأة، يكون أدعى للتساؤل والتفكير والتداعي.

يلتقي الحوار الداخلي والوصف على طول المسار الذي يسلكه الصحفي، في علاقة جدلية، بحيث كلاهما يفضي إلى الآخر، ويعمل على تنشيطه. ولكن هل هي قصة الصحفي أم قصة المومس أم قصة السكير الذي يموت بشرب

الكحول؟؟

المومس هذه المرأة الغريبة الأطوار، اندهش الصحفي بمجرد أن رآها، وأدهشه صمتها أكثر. وهو لا يعرف من تاريخها إلا شذرات لا تسمن ولا تغني من جوع.

وكل ما يذكره أن السكير الميت قال له عنها يوماً محذراً:

((لقد حذرني خلال لقائنا: قال لي أن هذه المرأة، ذات تاريخ طويل جداً، ومتشعب في كل الاتجاهات))[٧٩].

وهي امرأة تلخص مراحل حياتها في ثلاث:

ب ١- *قتل زوجها*

ج ٢- *تبنت ابن الشهيد ولم تعتن به*

أ ٣- *صديق زوجها صار عالة عليها بحكم إرادتها.*

لم ترد هذه الجمل على لسانها بهذا الترتيب الواقعي لزمن الحكاية، بل جاءت في النص خاضعة لترتيب آخر هو الذي أشرنا إليه بالحروف.

هذا التداخل الزمني بسيط جداً إذا ما ووزن بالتداخل الذي سبق أن رأينا في(الشهداء يعودون هذا الأسبوع)، ولكنه ذو طبيعة جديدة متميزة فيها يتعلق بتداخل قصتي الصحفي والمومس، وتضمنهما لقصتين أخريين هما: قصة السكير الذي يموت بسبب شربه الكحول، وقصة الشاب الذي صادفه الصحفي ذات يوم بالقرب من هذا البيت البحري. كان في الثلاثين من عمره وكان قد لخص حياته في جملة قصيرة قائلاً:

((لا أريد أن أخضع لأحد منهم. عندما كنت في الولاية الرابعة تعاركت مع مسؤول عني لأنه غسل رجليه في جفنة متخصصة لإعداد الطعام))[٨٠].

لنا أن نتصورها امرأة عاهرة احترفت استقبال الزبائن من كل نوع في هذا البيت المتآكل ولنا أن نتصورها مدينة قابعة على شط البحر كمدينة الجزائر أو وهران. ولنا أن نتصورها بلداً أوسع يجثم على شاطئ البحر الأبيض المتوسط.

المثير في حكايتها أن الذي تزوجها قتل سنة ١٩٦٢، في سنة الاستقلال. ومن كان قبل ذلك زوجاً للجزائر في الاستعمار الفرنسي؟ ومن الذي أصبح عالة

---

[٧٩]- المصدر السابق، ص ٣٧ .

[٨٠]- المصدر السابق، ص ٤٦ .

عليها غير صديق زوجها؟ صديق الاستعمار والذي لا يختلف عمن لم يتورع أن يغسل رجليه في جفنة الطعام.

لم تعد المومس تحتضن ابن الشهيد، وعانقت السكير بمحض إرادتها. أم الصحفي رمز النخبة المثقفة. فهو متردد، في حيرة منها ومن أمره، لا يقدم على فعل إلا وندم بعده. ولكنه رغم كل ذلك يغشاها ويخشاها، يندهش لعظمتها، ويكبر فيها هذه العظمة.

لا تتحدث إليه إلا نادراً، وإذا هي تحدثت لا تنطق عن الهوى. وكان في معظم الحالات حديثها إشارات.

الصحفي لا يكتب حديثه الصحفي، ولكنه يعيش تجربة لم يعهدها. وكأنه عندما يدير ظهره للرقابة يكتشف الحياة الحقيقية، الحياة التي هي أكبر وأغنى من حديث صحفي.

غير أن ذلك لا يتأتى إلا بموت السكير/ العالة لذلك نقطة تقاطع القصتين هي موته.

إذا كانت المومس قد جادت عليه بتلك الجمل بعد صمت طويل، فمعنى ذلك أنه بلغ قمة النشوة والانتصار، ولعله تخلص من الحقد الذي زرع في النفوس.

((فمنذ أن خرجنا من الصراعٍ مع الذين سيطروا علينا عشرات السنين، خرج الحقد من أصلابنا ليتخذ مكاناً آخر له. غير أن خروجه ذاك لم يدم طويلاً. بل عاد وعشش في نفوسنا))[٨١].

لم يكتب الصحفي وقائع مقابلته، لكن الكاتب ألف قصته، ولم يبق له في الأخير إلا أن يعترف على لسان السارد بأن المومس((فيلسوفة ورائعة جداً))[٨٢].



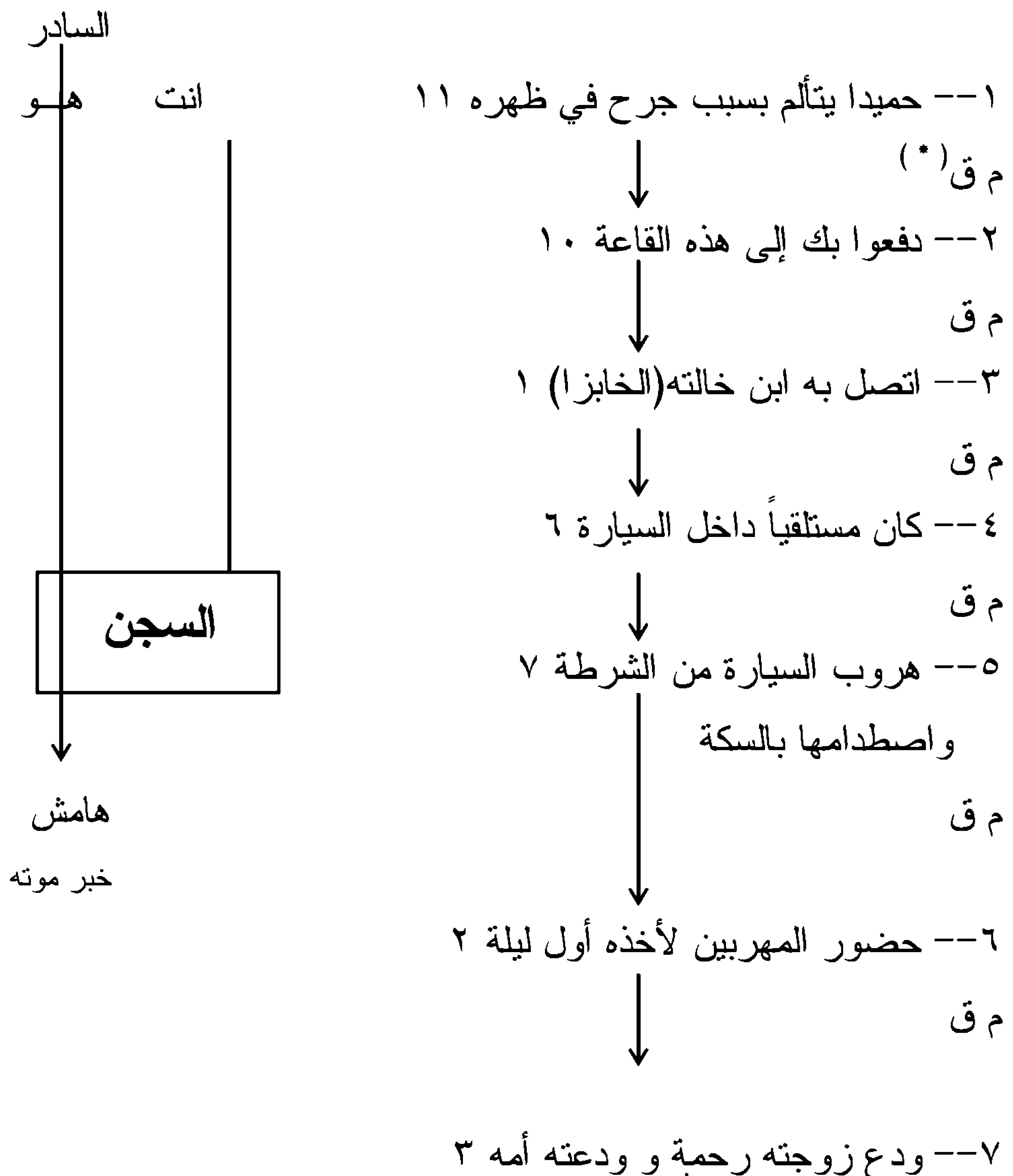
(٨١)– المصدر السابق، ص٣٦ ، ٣٧ .

(٨٢)– المصدر السابق نفسه، ٤٧ .

النموذج الرابع:

حميدا المسيردي الطيب:[83]

عنوان هذه القصة، هو أيضاً اسم لقصة الشخصية الرئيسية فيها. ونحاول فيما يلي أن نحدد الأحداث المتعلقة بهذه الشخصية كما وردت مرتبة في النص، مع تأجيل الحديث عن بقية الأحداث إلى ما بعد.



(83)– الأعرج(واسيني): حميدا المسيردي الطيب، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق

(*)– م ق: مقطوعة قصصية.

م ق

٨-- انزلق داخل السيارة ٤



م ق

٩-- ترك المقعد الأمامي ليستلقي في الخلف ٥



م ق

١٠-- السجان لا يسمعه وهو يتألم لحاله ١٢



م ق

١١-- يقول إني مجروح وابن خالته يطمئنه ٨



م ق

١٢-- عثروا عليه وقادوه إلى سيارتهم ٩



م ق

١٣-- يتألم ويتذكر أهله ويلفظ أنفاسه ١٣

البعد الأول:

يمكن إحصاء ثلاثة عشر حدثاً على الأكثر، من الأحداث المتصلة مباشرة بشخصية(حميدا المسيردي الطيب)، والملاحظ أن الترتيب الزمني للأحداث في النص يختلف عن ترتيبها في واقع الحكاية.

الأرقام الأولى على الجهة اليمنى تشير إلى الترتيب الزمني في النص، بينما الأرقام الموجودة على اليسار تشير إلى الترتيب الواقعي للحكاية. ومن الموازنة بين الترتيبين يتضح التداخل الحاضر بين الزمنين إلى درجة يظهر فيها زمن الحكاية معكوساً، يبدأ من النهاية وهي وجوده في السجن. ولقد تبين في الأعمال القصصية السابقة أن هذا الاستعمال، أخذ يتسرب إلى الكتابة القصصية الجديدة.

أصبحت هذه الكتابة تتخلى تدريجياً عن الترتيب التقليدي الوفي للترتيب الزمني في الواقع.

البعد الثاني:

ويتمثل في ظاهرة المناوبة بين المقطوعات القصصية. إذ بين كل حدث وآخر من الأحداث التي سبق أن أحصيناها أعلاه، تتدرج مقطوعة قصصية أو مشهد وصفي.

من خلال هذه المقطوعات القصصية نتعرف على جوانب أخرى من ماضي(حميدا المسيردي)، أنه تعلم في الحرب أشياء كثيرة، كان بناءً فاشلا، مات أبوه على قارب عتيق، انتحر جده معلقاً في شجرة. سواء أتعلق الأمر بالمقطوعات القصصية أم بالمشاهد الوصفية، فإنها في واقع النص تؤدي وظيفة واحدة ذات طبيعة مزدوجة، فهي من جهة تؤجل اكتمال قصة الشخصية الرئيسة، ومن جهة ثانية تشكل إضاءات إضافية لحياة هذه الشخصية.

البعد الثالث:

المكان المحدد والقار، هو السجن. لا نعرف إلا القاعة التي دفعوه إليها بعدما قبضوا عليه.

تتميز قاعة السجن بالعزلة والوحدة. وهذا المكان المغلق أنسب لتجسيد حالة الخلو إلى النفس والتذكر والتداعي.

وظيفة المكان الذي هو السجن/ القاعة المغلقة، حيث لا أحد يسمعه، وهو لا يسمع إلا شخير الحارس، تتحقق في أنها دعامة شرطية لإجراء الحوار الداخلي من طرف السارد.

البعد الرابع:

يستعمل الضمير"أنت" على طول النص إلا في جملة ترد في الأخير بضمير المتكلم.

((يا عباد الله، الدم يملأ فمي على غير العادة، أنا أنزف..))

وظيفة ضمير المخاطب(أنت)، هي بالنسبة للسارد أداة تساعد على خلق مسافة بينه وبين الشخصية الرئيسة، وكأنه بذلك يدعو القارئ أيضاً -لأنه سيكون في موقع السارد حتماً- أن ينظر إلى النص ومنه إلى الواقع نظرة موضوعية فيضمن مخاطبته الشخصية نوعاً من التأنيب يحملها المسؤولية على أفعالها.

فكأنه يقول لــ"حميدا المسيردي": ((اخترت طريق المغامرة وهذه عاقبتها)).

البعد الخامس:

زمن القصة لا ينحصر في السجن، ولكنه يعود إلى الماضي باعتماد الأسلوب الارتدادي فإذا كان الضمير المخاطب يتضمن نبرة تحمل(الطيب المسيردي) مسؤولية ما أقدم عليه، فإن الاسترجاع يذهب في الاتجاه المعاكس، من حيث هو دعوة إلى الموازنة بين الماضي والحاضر.

فالماضي –رغم قساوته وحروبه– لم يحكم فيه على(الطيب المسيردي) بمثل هذا الحكم زيادة على أنه محروم من سلالة فقيرة محرومة. والاستقلال لم يحسن ظروفه بل أكثر من ذلك، زاده فقراً وحرماناً وأجبره على التفكير في ممارسة التهريب فوقع في قبضة الشرطة ودخل السجن أول مرة، ولم يدخله ولا مرة زمن الاستعمار.

فأما الهامش الأخير الذي يحمل خبر الموت، فقد انفصل لغوياً عما قبله، أسلوب خبري في سرد بضمير الغائب واستعمال الماضي.

وكأن الهامش يلتقي مع الارتداد إلى الماضي في نوع من التنبيه إلى تحديد المسؤول الحقيقي.

فإذا كان لــ(الطيب المسيردي) مسؤوليته، فإن وضعيته البئيسة التي دفعت به إلى هذا الموقف، خارجه عن قدرته، والذي صنع وضعيته هذه أقسى ممن صنع له ماضيه، أي الاستعمار.

ففي الوقت الذي نؤنبه فيه على مغامرته، نشفق عليه ونرثي لحاله، خاصة وأنه يرمى في قاعة فسيحة للأوساخ والروائح الكريهة والأوجاع، ولا يستفيد من أي علاج وهو المجروح في ظهره برصاصة.

فالتفاوت الطبقي هو الموضوع الذي تتمحور حوله قصص هذه المجموعة، باستثناء قصة(سقطوا والحرب لم تنته) التي تدور أحداثها حول حرب التحرير. ففي(الماريجا) القوال يحكي قصة"قويدر" الذي صعد ليعلق صورة الملك لولا أن ذاكرته تنجذب نحو عمله في الغربة ونحو فقدان أسرته آماله.. وفي(زمن السقوط والحلم الذي لا يهزم)، يدور الحديث بين مجموعة من الفقراء. وكان أحدهم قد مات وترك عشرة أطفال وامرأة عاملة ونقابية، ويحركهم وضعهم في المصنع إلى تأميمه لأنه ملكية خاصة.

ويتكرر الموضوع نفسه في قصة(الشفاه اليابسة). وما يشبهه أيضاً في قصة(متاعب اليوم الأخير... فاقوا يا الميلود)، هذا الميلود الذي انتقل من القرية

ليعمل عند أحد السادة في المدينة.

كذلك الحال تقريباً بالنسبة للشاعر الذي يشنق لأنه يغضب الملك. وفي قصة(الملك والشاعر وطابور الجياع).

وتنفرد قصة(كائنات حشرية)، في أنها تتعرض لحرية التعبير في العالم الرأسمالي.

ويمكن تصنيف قصص المجموعة بناء على الأداة الفنية الغالبة فيها كما يلي:

- *ثلاث قصص تنطلق فيها القصة من السجن.*
- *قصتان تنطلقان من المقهى إلى غاية محددة.*
- *قصة في شكل سيرة ذاتية تسرد الماضي.*
- *قصة في شكل حوار ثنائي ثم حوار داخلي.*
- *قصة تحكى على لسان القوال.*

ومن بين ثماني قصص، ست منها تتم فيها العودة إلى الماضي. مما يؤكد أنه يحضر دوماً بوصفه شاهداً ومتكأ للموازنة والتفسير والإقناع بتردي الحاضر.

استنتاجات:

- *تكرار السجن، الغرض منه تجسيد القمع، والتأكيد على أن ممارسات المستعمر مازالت مستمرة، بل ربما كان قمع اليوم أقسى وأشد.*
- *السجن أيضاً يحضر كمطية لتمرير الحوار الداخلي.*
- *الحوار الداخلي يبدو ملجأً وحيداً وسط القمع، وحيث لا تتوفر وسيلة أخرى للمقاومة، وهو المتنفس الذي يتسلح به البطل من أجل التحدي وهو يقف دليلاً على استحالة قمع التفكير، وأن الإنسان قادر على التفكير وعلى ممارسة حريته بطريقة ما ولو داخل السجن.*
- *الحوار الداخلي يتحول إلى ضرب من المعرفة الباطنية التي تمتلك الحقيقة على عكس المعرفة الظاهرية الباطلة.*
- *عندما يغيب الأسلوب الارتدادي من النص، وينعدم التداخل الزمني، يلجأ القاص إلى التعبير عن فكرته بطريقة مباشرة، فيسقط في التسجيلية وفي*

التقريرية والنبرة الخطابية المؤسسة على قاموس الجوع والفقر والحرمان والقمع والدم والتعذيب والاستغلال...

- *كأن القاص يشعر بثقل هذا الأسلوب فيحاول أن ينتشله منه بواسطة تغيير الضمائر، وبالصور الشعرية والإنشائية، حتى أن الطابع الشعاري يطغى على بعض النصوص، فلا تتمايز فيما بينها.*

مرة أخرى إذن، بعد"الطاهر وطار" يحضر أسلوب"التوازي" في كتابات"واسيني الأعرج"، لأنه -هو الآخر- ينطلق في تحليله للمجتمع من فكرة الصراع الطبقي.

❑❑❑

النموذج الخامس:

قصة(؟):[٨٤]

هذه القصة التي جاء عنوانها عبارة عن علامة استفهام، لا تختلف من حيث الموضوع عن أكثر الموضوعات التي عالجتها قصص(واسيني الأعرج السابقة). فهي تتعرض لظاهرة التفاوت الطبقي، الهوة الموجودة بين الفقير والغني رغم استقلال البلاد.

تبدأ القصة بتصوير(موح رابح) الذي ينتظر الحافلة من أجل الذهاب إلى عمله في المصنع. ولكن يطول انتظاره. وبينما هو كذلك تمر عليه سيارة مرسيدس خضراء ترشه بالماء، وإذا هي سيارة مدير المصنع الذي يعمل به. إنه يقضي حياته على هذه الوتيرة الروتينية. لكنه في هذا اليوم يصل متأخراً، مما يجعل المدير يأمر بتكوين ملف خاص به.

والتقنيات الأساسية التي يستند إليها النسيج القصصي تتوزع كالتالي:

١ - *الأسلوب الارتدادي:*

تبدأ القصة بوصف هذا العامل وهو ينتظر الحافلة، لكنه يسرح كثيراً. ويتبين تدريجياً أنه ترك القرية وقدم يبحث عن عمل في المدينة. وكان قبل ذلك قد ساهم في حرب التحرير وشارك إلى جانب المجاهدين فأصيب أثناءها في رجله اليسرى. ولولا شهادة المشاركة في الثورة لما استطاع أن يحصل على عمل.

فهناك في الواقع قصة(موح رابح) في الحاضر، وهي تبدأ من انطلاقه صباحاً نحو المعمل حتى وصوله متأخرا.

وهناك قصته في الماضي منذ مشاركته في حرب التحرير إلى أن غادر القرية. صورة الماضي واحدة دائمة. فهو يستحضر كشاهد يثير النقمة على الحاضر.

لأنه حاضر انحرف عن المسار الذي رسمته المبادئ المشتركة في

---

(٨٤) فاسي(مصطفى): حكاية عبده والجماجم والجبل- الدار التونسية للنشر -تونس- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- ١٩٨٥ .

الماضي، لولا شهادة المشاركة في حرب التحرير لما استطاع أن يحصل على عمل ومع ذلك فهو لا يحظى بالتقدير الذي يستحقه أمثاله. فما أكثر الذين يكتفون بتسميته(الأعرج)، وإذا تأخر لأسباب قاهرة فهي فرصة ليكون له ملف خاص، وربما انتهى إلى طرده.

وبالموازاة من قصة هذا العامل التي تقع في الحاضر وتطل على الماضي، توجد قصة صاحب المرسيدس الخضراء، مدير المصنع.

فهو في طريقه إلى المصنع ينفث الدخان ويطل على الآخرين من زجاج سيارته الفخمة في جو بارد ممطر.

وعندما يصل إلى المصنع يقابل بالتحيات المتتالية ثم يتوجه مباشرة إلى مكتبه وبالضبط إلى الهاتف يتصل بباريس ويحصل على قطعة أرض لبناء مصنع.

((استطاع بواسطة الآلات والتجهيزات التي يشتريها من الخارج، باسم شركة الدولة التي يشرف عليها أن يؤسس شركة خاصة ازدهرت في وقت قصير على العكس من الشركة الأخرى التي تتجه نحو الإفلاس(....) ثلاث فيلات وأربع سيارات في أسوأ الأحوال وشركة... والبقية تأتي..))[٨٥].

وبمقابل هذه الفيلات الأربع التي يتنعم فيه المدير، يضطر(موح رابح) إلى أن يصرف ما وفره ليبني جداراً يسمح بالتفريق بين أولاده وبناته عند النوم، ويضطر ثانية إلى صرف مبلغ آخر لتحويل"البالكون" إلى غرفة لتزويج ابنه الأكبر.

وكلما تقدمنا في قراءة القصة، كلما اتسعت الهوة بين العامل والمدير. وفي الوقت الذي تنتهي فيه القصة بفتح آفاق رحبة أمام المدير، تسد فيه كل الأبواب في وجه العامل، بل الباب الوحيد الذي كان يكسب منه عيشه، صار مهدداً بالإغلاق.

هكذا تكتب القصة بطريقة التناوب بين حاضر العامل وماضيه وحاضر المدير.

٢- ***الضمير:***

(٨٥) المصدر السابق، ص ٣٧ .

هنا يستعمل ضميران: المخاطب والمتكلم.

المخاطب يخلق مسافة بين السارد وبين الشخصية موضوع السرد، والمتكلم يجعل السارد/ القارئ يندمج في النص ويتقمص الشخصية.

لكن في كثير من المواقف يبدو الانتقال من المخاطب إلى المتكلم أو العكس غير مبرر فنياً. خاصة وأن كليهما يؤديان وظيفة مشتركة أساسها تجسيد الحوار الداخلي.

٣- الحوار الثنائي:

يضطر إلى استعمال الحوار الثنائي، عندما يتكلم المدير في الهاتف. على الرغم من لجوء الكاتب إلى أدوات فنية متنوعة إلى حد ما، إلا أن الذي غلب على النص، هو الخطاب السياسي المباشر، مما جعل القصة تحيل إلى واقع خارجي لا إلى واقع فني.

أما بقية القصص فتدور موضوعاتها حول الزواج المبكر، والزواج الذي غالباً ما يتم في القرية بلا رابطة حب. وقد تجبر الفتاة على التزوج من شيخ مسن فلا تجد حلاً أمامها غير الهرب. يرد ذلك في قصتين: (من وحي زمن الاغتراب) و(الناي والكأس وأسرار النهر).

وتنفرد قصة(الامتحان) بمعالجة العلاقة الأخلاقية بين الأستاذ والتلميذة وقصة(الشاعر) بمعالجة الفروق الكبيرة بين واقع القرية والعالم الجديد. بينما(حكاية عبده والجماجم والجبل)، تعود بنا إلى البحث عن الشهداء من خلال"عبده" الذي يصعد الجبل العالي بصعوبة، وأثناء صعوده يتذكر أيام حرب التحرير. يبحث عن الجماجم ويجمعها ويكلمها ويتوسل إليها أن ترافقه إلى سفح الجبل عند الوفد الذي حضر لإقامة حفل لهم.

من الواضح أن هذا الموضوع، لا تخلو منه مجموعة سواء أجاء مستقلاً كما هي الحال في هذه القصة- أم جاء في ثنايا القصة في شكل ارتداد. والوظيفة واحدة لا داعي إلى تكرارها.

لكن الذي يميز هذه القصة بالذات هو عدم الاكتفاء بالتذكر على المستوى الذهني الخالص، بل تجسيد حالة التذكر في الصعود إلى الجبل. والجبل رمز المقاومة وحضن الثورة.

استنتاجات:

- *ثلاث قصص يغلب فيها السرد باستعمال ضمير الغائب.*
- *أربع قصص يستعمل فيها ضمير المخاطب للسرد والحوار الداخلي.*
- *الحوار الثنائي رافد أساسي، بينما يندر استخدام ضمير المتكلم.*

في النوع السردي المعتمد على ضمير الغائب، يظهر الحدث على أنه وقع وانتهى في زمن مضى وأن القصة قد تشكلت سلفاً وليس وقت الكتابة. هذا النوع أقرب من الطريقة الكلاسيكية بوحداتها الثلاث: مقدمة ووسط ونهاية، وهو يحاول أن ينتشل القصة أحياناً، من هذا المستوى بخلق معادل رمزي.

حيث يضع الإطار العام ليتحرك داخله، ومع ذلك تبقى القصة أميل إلى التصريح منها إلى التلميح.

النوع الذي يغلب فيه استخدام المخاطب يحقق ما يلي:

١- *القصة لا تبقى في* حدود *الزمن الماضي بل تصبح ماضية/ حاضرة.*

٢- *القصة لا تتشكل سلفاً كالطفل المولود. وما يتشكل منها سلفاً يقتصر على الملامح العامة، الخطوط العريضة للقصة، وما عداها يتشكل أثناء عملية الولادة أي لحظة الكتابة.*

٣- *تجنب ضمير الغائب ينقل القصة إلى الحالية، بينما تجنب ضمير المتكلم يخلق مسافة بين الكاتب والشخصية التي يصورها، مما يمكنه من رصدها ومتابعتها، وهي المسافة نفسها التي تمنح للمتلقي ليلعب دور المتتبع المراقب الراصد لتحركات الشخصية، هي مسافة تساعد على القراءة بوعي.*

٤- *تنشأ الحركة في كتابات مصطفى فاسي من مصدرين:*

الأول: التوتر المستمر المتصاعد الذي يخلقه ضمير المخاطب.

الثاني: الانتقال من صورة إلى صورة أخرى تناقضها. ويتنوع تجسيد التناقض على النحو التالي:

أ- *التناقض بين واقعين تعيشهما شخصية واحدة، بين ماضيها وحاضرها مثلاً قصة(شاعر).*

ب- *بتصوير شخصيتين يتناقض انتماؤهما الطبقي. قصة(؟).*

ج- التناقض بين الماضي والحاضر في إطار أشمل من الحالة(؟) بين الأمل وخيبة الأمل(حكاية عبده والجماجم والجبل).

وأنجح القصص هي التي تجسد الحركة عبر ضمير المخاطب(أنت)"، والتواتر والتناقض بأنواعه والتي تسعى إلى خلق معادل رمزي.

- الارتداد في السرد بضمير الغائب يتم عادة باستخدام الفعل"تذكر".

- حالات الأسلوب الارتدادي هذه تجعلنا ننساق مع البطل ذهنياً إلى ماضيه ونحن متأكدون من العودة إلى نقطة الانطلاق، انطلاق القفزة الذهنية. تبقى هناك مسافة معينة بين المتلقي وما يروى.

- في حالة(عبده والجماجم والجبل)، لا ننساق مع البطل، بل نتحول إلى راوي يسوق البطل ذهنياً وحسياً، ولسنا متأكدين من العودة، لأن نقطة الانطلاق لا تشترط العودة. الذهاب لا يشترط الإياب.

- عند توظيف ضمير المخاطب(أنت)، تضيق المسافة ذهنياً بين الماضي والحاضر بفعل دمجهما في نسيج واحد. ويكون المتلقي أمام احتمالين:

١- إما أن يأخذ مكان الكاتب/ الراوي الذي يحرك الأحداث والشخصيات.

٢- وإما أن يعتبر الخطاب موجهاً إليه فيندمج ذاتياً في تجسيد الأحداث.



النموذج السادس:

كيف عبر طائر فينيقس البحر المتوسط:[٨٦]

في هذه القصة التي أختيرت عنواناً للمجموعة، يعالج أمين الزاوي ظاهرة الهجرة إلى أوربا وبالتحديد إلى فرنسا بحثاً عن العمل.

وهو لا يصور العامل في فرنسا، ولكنه في الوقت نفسه لا يبخل برسم صورة عن البركان الذي خصصته له المعامل الفرنسية هنالك، فيستغل لحظة السفر وما يجول بخاطره وهو على متن الباخرة.

ارتداد		**سبق زمني**
الميناء		
القريبة	الباخرة	مناجم الفحم
موح الطيب	السواح	موت العمال
رابا والطفولة		ارسال الجثة

الدائرة الوسطى التي نشير بها إلى ذاكرة هذا المهاجر. وهي- كما يتضح في الرسم أعلاه- تسير في اتجاهين: اتجاه إلى الوراء والثاني إلى الأمام. في الاتجاه الأول يتم استحضار الماضي القريب المتمثل في الاصطفاف عند الميناء، والماضي البعيد الذي يسترجع فيه ذكرياته في القرية، يتذكر فتاته"رابا" وشخصية"موح الطيب" التي تبدو صورة مؤثرة لا تفارقه. لكن هذا الارتداد إلى الوراء يحيل في حقيقة الأمر إلى بعدين:

الأول: يثير الحنين إلى الطفولة البريئة وينمي في النفس الشعور بضرورة التعلق بالتربة الأصلية. والثاني: يحيل إلى واقع قاس لا يطاق فيثير فكرة الهجرة.

---

[٨٦]- الزاوي(محمد الأمين): كيف عبر طائر فينيقس البحر المتوسط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا ١٩٨٣ .

ذلك ما يفسر أن البطل يتنازعه هاجسان على مستوى النص القصصي. ويتصور لنا بوصفه شخصية منشطرة بين رغبتين، ولا بد أن نتوقع انتصار إحداهما على الأخرى.

وبما أنه ينتقل(أي المهاجر) من وضعية سيئة ولكن معروفة يمكن الاطمئنان إليها، نحو غاية مجهولة، فإن ذلك يخلق لديه نوعاً من القلق والتوتر النفسيين، ويأتي الحوار الداخلي أداة مناسبة لتجسيد هذه الحالة النفسية باستخدام ضمير المتكلم تارة وضمير المخاطب تارة أخرى.

وبحكم التناقض الطبيعي بين الواقع المتعدد وبين اللغة الخطية الأحادية، يستحيل أن تحضر في النص كل الأحداث وأن ترتسم كل الصور معاً ودفعة واحدة، فيضطر القصاص إلى طريقة المناوبة بين المقطوعات القصصية أما وجوده على ظهر الباخرة، فإن له وظيفة مكانية تحقق نوعاً من العزلة والوحدة. وما تواجد المسافرين السواح إلا أمر عارض بالنسبة له، بل أن وجودهم يزيد في تعميق الهوة بينه وبينهم، يؤكد عزلته وغربته لأن سفر المهاجر بحثاً عن لقمة العيش يختلف أصلاً -إذا لم يكن يتناقض- مع سفر السائح بحثاً عن المزيد من الراحة والمتعة.

ثم إن هذه العزلة هي على المستوى الفني مبرر لجعله يسرح في نبش الذاكرة فيقدم صوراً من الماضي القريب ومن الماضي البعيد.

فالذاكرة تسير في اتجاه معاكس لاتجاه الباخرة، هي مشدودة إلى الماضي، إلى التربة الأصلية/ الوطن، حيث تتجه الباخرة نحو غاية أخرى، يعلن عنها لاحقاً.

مناجم الفحم القاتلة في الشمال الفرنسي، تعصر العمال المهاجرين، تمتص جهودهم وقواهم، ومن سافر منهم حياً قوياً يعود جثة هامدة إلى بلده.

هناك إذن تناقض ذو أبعاد ثلاثة:

تناقض بين الماضي والواقع الذي يعيشه البطل في بلده، تناقض بين هذا الواقع القاسي وبين واقع مستقبلي أقسى، وتناقض ثالث -حتماً- بين الماضي وواقع الهجرة.

هكذا يتبين أن الحل الذي اختاره، وهو الهجرة ليس سوى وهم، وإن كانت الهجرة حقيقية فهي أكثر مرارة من الواقع الذي هرب منه المهاجر. ويتأكد في الأخير أن التربة الأصلية أكثر جاذبية وأن المدينة الفرنسية ليست سوى مقصلة.

((كانت مرسيليا تقابلني... تقترب من جسدي كالمقصلة... و"رابا" والوطن صارا في القلب))[٨٧].

تنطلق الحركة من الحاضر، فوق الباخرة لتتجه صوب الماضي، ثم لتتجه صوب المستقبل، ولكنه يسكت عن الواقع الذي دفع بهذا المواطن إلى اختيار الهجرة.

تحاول القصة أن تقنعنا بأن اختيار الهجرة كحل بديل، اختيار خاطئ أصلاً، بتصوير الحنين إلى الطفولة في القرية في مقابل جحيم المناجم الفرنسية. ولكن الماضي من حيث هو فترة لا تعود بالتأكيد، يصبح مبرراً ضعيفاً للعدول عن فكرة الهجرة.

هذا الواقع الذي يغيب في هذه القصة، يحضر بشكل صارخ في القصة التي تليها وهي(بلخير الكارو). فالسرد يتركز على الشخصية المحورية، يرسم صورة من حاضرها.

"بلخير الكارو" يختار ركناً في شارع خميستي، يفترش الكارطون، يتناول الكحول وقد يجلس في ساحة الأسلحة(بلاص دارم) أو يقف ليبول أمام تمثال"الأمير عبد القادر".

ولكن هذا الحاضر البئيس يثير في نفسه شجوناً وخواطر ولا يجد من ملجأ سوى أن يعود إلى الماضي فيتذكر أيام التسابق على القمامات ويتذكر أمه وأخته و"طوطو" الذي يتاجر بالفتيات وأشياء أخرى.

ولما يحضر رجال البوليس، تنتهي القصة بتقديم مجموعة من التأويلات عن مصيره، اعتماداً على صيغة المبنى للمجهول المعروفة: (قيل، وقيل...) في هذه القصة تتحرك الذاكرة في اتجاهين: اتجاه يخضع للترتيب الزمني الواقعي العادي، واتجاه يعود إلى الخلف يسترجع الماضي.

وصورة الماضي لا تقل سوءاً عن صورة الحاضر، دلالة على أن الظروف لم تتغير بالنسبة لهذا الإنسان، وفي ذلك إدانة للخطاب السياسي السائد. وبالرغم من أن الكاتب لا يعمد إلى إعطاء صورة عن حياة البرجوازي كنقيض لحياة هذا الرجل -كما رأينا ذلك بشكل واضح في قصة(مصطفى فاسي) مثلاً- إلا أن المتلقي بإمكانه أن يدرك وجود الطرف النقيض ضمنياً ودون حاجة إلى تصويره.

---

(٨٧)- المجموعة: ص٢٨ .

في هذه الحالة، حاضر الشخصية القصصية هو نفسه حاضر المتلقي كمجتمع واحد مشترك، لذلك لا يصعب على هذا الأخير أن يدرك الطرف النقيض لوضعية قائمة .

أشرنا سابقاً إلى صيغة المبني للمجهول في نهاية القصة، وليست هي الصيغة الواردة حرفياً، لأنه إذا أخذنا الاستعمال اللغوي كما هو، لوجدنا أن الكاتب استعمل المبني للمعلوم.

((البعض في المدينة قال))[٨٨] ((والبعض الآخر قال:))[٨٩]

هذه الصيغة لا تختلف في دلالتها عن الاستعمال: (قيل وقيل..) خاصة وأنها تورد خبراً غامضاً وغير مؤكد.

((إن بلخير وجد ميتاً يابساً كالطير من البرد... فمه على فم القنينة ويده على جيبه الأيسر.. وإن البوليس رشوا جسده(...) بالكحول المتبقي من قنينته ثم أحرقوه بدعوى مكافحة الأمراض التي يجلبها هذا النوع من البشر))[٩٠].

((دهمه القطار العظيم السريع القادم من العاصمة))[٩١].

((أما أنا وبعض العيان(....) فقد شاهدناه يخرج مع عمال شركة "سونلغاز"(..) صافحني وأعطاني منشوراً))[٩٢].

يحتمل أن يموت بالبرد، والقصة تبرر هذه النهاية لأنها تصور عشية مأساوية يعيشها هذا الإنسان الذي تعذب في ماضيه وبقي في حاضره فريسة للشوارع والكحول.

ولا غرابة في أن يدوسه قطار أو سيارة فهو بحكم حياته تلك معرض لهذا النوع من المخاطر.

ولكن الكاتب في الواقع لا يطمئن إلى شيء من ذلك، إنه يراه ويريد للمتلقي أن يراه عاملاً في شركة، ويراه فوق ذلك واعياً منظماً يوزع المناشير.

لا فرق بين أن يكون"بلخير الكارو" هو الذي أصبح عاملاً من هذا الطراز، وبين أن يكون عمال الشركات أشبه حالاً بـــ"بلخير الكارو". فالقصة تحاول أن

(٨٨) – المجموعة: ص٥٦ .
(٨٩) – المجموعة: ص٥٦ .
(٩٠)– نفسه – ص ٥٧ .
(٩١) – نفسه – ص ٥٧ .
(٩٢) – نفسه – ص ٥٧ .

تقنعنا بأن وضعية العامل في الشركة لا تقل سوءاً عن وضعية من لا سكن له، وأن لا مخرج لهم من تلك الوضعية البئيسة إلا بتنظيم أنفسهم من أجل مكافحة البؤس.

هكذا يفصح الخطاب السياسي/ الأيديولوجي عن نفسه، ويعلن بصفة مباشرة عن انتمائه الطبقي إلى العمال الكادحين لأنه يغترف من نفس المصدر الذي اغترف منه كل من(الطاهر وطار وواسيني الأعرج) ممن بحثنا سابقاً، وهو الفكر الماركسي.

غير أن الفكر الماركسي ليس مصدراً وحيداً ولا أصلياً في توجه هؤلاء الكتاب وغيرهم لأن كثيرين منهم نشأوا بدوا فقراء محرومين، ولعلهم كانوا ينحتون قوتهم من صخر للوصول -على الرغم من ذلك- إلى مستوى ثقافي/ أدبي يسمح لهم بممارسة الكتابة.

فلم يأت الفكر الماركسي إلا كدعامة تالية مكملة، وكأداة منهجية تبرر الموقع الاجتماعي والانتماء السياسي وتساعد على تعميق الوعي وتحقيق الإقناع.

تتميز القصة الأولى عن الثانية بالموضوع. أما التقنيات المتبعة فلا تختلف سواء من حيث الارتداد إلى الماضي كمتكأ أو من حيث التنويع بين ضميرين هما في القصة الثانية(المخاطب والغائب) أو اعتماد الحوار الداخلي.

استنتاجات:

- في المجموعة أربع قصص من ست تستند إلى الأسلوب الارتدادي. فهو -إذن - مرتكز أساسي في البناء القصصي، وقد يأخذ نصف القصة أو ثلثيها أو القصة كلها- الأسلوب الارتدادي يرتكز- بدوره- على الحوار الداخلي، ويتحققان بواسطة حيل مختلفة منها:

- تصوير البطل وحيداً
- أو سارحاً
- أو حالماً
- أو مخموراً
- أو مسجوناً

لماذا اختيار الأسلوب الارتدادي؟

١ – لأنه تقنية جديدة تنتشل القصة من السرد الكلاسيكي الممل.

٢- *لأنه يوفر فرصة للموازنة بين أكثر من واقع.*

بما أن الأسلوب الارتدادي وحده ليس كافياً لاكتمال البناء القصصي، وبما أنه إذا تكرر بطريقة واحدة يصبح ثقيلاً مملاً، لذلك يلجأ الكاتب إلى تنويعه من خلال مواقف مختلفة(العزلة، الحلم، السكر، السجن..).

ثم كأن الكاتب يشعر بأن ذلك كله لم يكن كافياً فيعمد لإنقاذ القصة من رتابتها - إلى حيل أخرى كتنويع استخدام الضمائر وتوظيف الأسطورة والمثل الشعبي، والأغنية.

ولكنها تظل في بعض الحالات جسداً غريباً عن لحمة النسيج القصصي.

وظائف الأسلوب الارتدادي:

١- *تصوير الماضي على أنه يشبه الحاضر، وهما يقعان على خط واحد.*

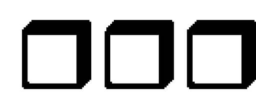
٢- *تصوير الماضي على أنه زمن قاس والحاضر أقسى والمستقبل أكثر قساوة.*

٣- *قد تقلب الصورة فيصبح الماضي أجمل وأقل قساوة بقصد إدانة الحاضر.*

٤- *العودة إلى الماضي ترد للذكرى والعبرة ولمزيد من شحذ الوعي.*

٥- *الارتداد بهذا الشكل هو في جوهره رد فعل ضد خطاب سياسي يقول بسواد صفحة الماضي لتبييض صفحة الحاضر، خطاب يقوم على اتهام الماضي لإثبات براءة الحاضر لأنه مسؤول عنه، ففي تزيين الحاضر تبرير لشرعيته وتكريس وجوده.*

٦- *الرد على خطاب سياسي/ أيديولوجي، يقتضي في الكتابة القصصية إبداع بناء فني والعجز عن إبداع بناء يلمّح ولا يصرّح، يوقع القصة في تنويع يوهم بالبناء ولا يبني، ويحضر الخطاب السياسي/ الأيديولوجي أحياناً بشكل صارخ ليبرر هذا العجز. ذلك ما يفسر طبيعة القاموس اللغوي السائد والمرتكز على الفقر والجوع والاستغلال والعري والحرمان واليمين واليسار والحمرة.... الخ.*



النموذج السابع

(الصعود نحو الأسفل):[٩٣]

عرفت فترة السبعينيات بوضوح الخط السياسي للسلطة متمثلاً في التأكيد على الاختيار الاشتراكي.

واتخذت سلسلة من الإجراءات والإصلاحات أصطلح على تسميتها بالمكاسب الوطنية وهي الثورة الزراعية والطب للمجاني وديمقراطية التعليم والثورة الصناعية وغيرها.

وكانت المنظمات الجماهيرية المتعددة مجالاً لممارسة النشاط السياسي، ومنها الاتحاد العام للعمال الجزائريين واتحاد الفلاحين والاتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية والاتحاد الوطني للنساء الجزائريات.

فكثيرون من الذين لم يكونوا مقتنعين بالانخراط في حزب جبهة التحرير الحاكم أو كانوا معارضين للسلطة، وجدوا ضالتهم في هذه المنظمات ليعبروا عن قناعاتهم فكراً وممارسة. وفي الجامعة التي يمكن اعتبارها قمة التدرج التعليمي والثقافي بالنسبة للشاب الطالب ظهر الفرز واضحاً بين تيارين متناقضين وهما:

التيار المساند للاختيار الاشتراكي وللإصلاحات وتجسد- على وجه الخصوص- في حركة التطوع لصالح الثورة الزراعية يدعمها وينشطها حزب الطليعة الاشتراكية بطريقة شبه علنية- والتيار المعادي لهذا التوجه بصفة جذرية وكان يغذيه الإسلاميون على اختلاف مشاربهم وإن كان الأخوان المسلمون يمثلون الجناح القيادي فيه، وكان نشاطهم شبه علني أيضاً.

---

[٩٣] السائح (الحبيب): الصعود نحو الأسفل- المؤسسة الجزائرية للطباعة -مطبعة بن بولعيد-الجزائر.

وإن النسبة الكبيرة من كتابات الشباب في هذه الفترة يمكن أن تقرأ في ضوء هذا الصراع الفكري الاجتماعي.

(الصعود نحو الأسفل) هي المجموعة القصصية الثانية، للحبيب السائح، وهي تنحدر بشكل واضح إلى صفوف العمال الكادحين.

في (عرائس الكراكوز)، يسعى بعض المسؤولين من أجل طرد أربعة عمال متهمين بالشيوعية و بالتشويش، القصة عبارة عن حوار يجري داخل قاعة وتنتهي بانقسامهم قسمين: لكن صورة "عيسات ايدير" المعلقة تبقى تنتظر ملحمة أخرى.

وفي (الدفن قبل الموت)، يخلد قصة العمال الأربعة الذي انتهوا نهاية مفجعة في وهران، يوم كانوا داخل ترعة يصلحون مجاري المياه المتسربة التي أصبحت تشكل خطراً عل سكان العمارة، فهوت عليهم الأتربة وكانوا قبل ذلك بقليل يحكون عن مشاريعهم وآمالهم.

وهكذا تستمر بقية القصص تعزف على الوتر نفسه (تصفية)، (حفل رسمي)، (ناس في الميناء)، (شجرة العليق)، (الصعود نحو الأسفل)، إلا قصة (على السرير ليلاً) التي تبدو محاولة يراجع فيها الكاتب هذا الالتزام المتصلب الذي قد يتم في أحيان كثيرة على حساب المرحلة الزاهية من عمر الشباب. وكأن هذه القصة نوع من التهذيب لخطاب سياسي/ ايديولوجي جاف، لا يراعي البعد الإنساني في الإنسان، ولا ينظر إليه إلا من زاوية شعارية استعمالية، يتخذه مطية لتحقيق الغاية السياسية لا أكثر.

وكأن الكاتب يستدرك انحرافاً ما عندما يقول:

((أعظم لحظة نعيشها، هي إدراكنا بأننا جزء من الآخرين. نتعب ويتعبون. نحلم ويحلمون. نحب ويحبون))[٩٤].

نتناول-فيما يلي- قصة "الصعود نحو الأسفل" نموذجاً لأنها تتميز نوعاً ما في موضوعها عن القصص التي سبق أن درسناها من جهة، ومن جهة أخرى، تعتمد طريقة متقدمة في البناء القصصي تؤهلها لا لأن تكون نموذج المجموعة فقط، بل نموذجاً يجسد كثيراً من جوانب التجديد.

في الجامعة

---

[٩٤] -المجموعة: ص ١٣٢

"أ" (٤) (شفيقة متطوعة وأخوها "الأخواني" يضايقها)

"د" (٣) اللقاء في المقهى

"ج" (٢) في الشارع نحو المقهى

"ب" (١) في البيت (المكتب)

يستحضر أحداث يومه

ويتلقى رسالة شفيقة

يشير الرسم أعلاه بصفة تقريبية إلى اللحظات الأساسية في تكوين القصة. وهي تبعاً لوجودها في النص تتسلسل حسب الأرقام. بينما تحدد الحروف ترتيب الزمن الواقعي للحكاية.

ومن ذلك يتضح أن الزمن الأول في واقع الحكاية هو الرابع في الخطاب القصصي.

وهذا الارتداد الذي صار ظاهرة في الكتابة القصصية لم يكن وليد حرص على توظيف التقنيات الجديدة فحسب، ولكنه- أيضاً- من نتائج النظرة الواقعية للمجتمع وللحياة.

فبداية القصة هي بداية واقعية تنطلق من حاضر الشخصية. عندما يعود إلى بيته يستحضر ما جرى وهو في المكتب. قالت الكاتبة:

((السيد البشير.. جئت لأخبرك بأن السيد المدير يطلب منك موافاته بمحضر جلسة الجمعية العامة وملفات الميلود وسالم وقدور والناصر))[٩٥].

ثم تأتي رسالة شفيقة حافزاً ينتشله من ذكر ما جرى في المكتب ليتوجه نحو المقهى، موعد اللقاء عابراً شارع المدينة.

من البيت إلى الشارع إلى المقهى، يتساوى الترتيب الزمني للحكاية مع الترتيب الزمني للخطاب القصصي، ويلعب المكان دوراً حاسماً في الحفاظ على

---

(٩٥) -المجموعة: ص ٨٠.

واقعية هذا الترتيب.

هذا التساوي يقتضي في الواقع ثلاث أمكنة هي البيت والشارع والمقهى.

لكن الارتداد ينقل المتلقي إلى أمكنة أخرى هي المكتب والجامعة والريف. فهناك نوع من التركيب المكاني إن صح التعبير. المكتب يحضر في البيت/ في الذاكرة، والجامعة والريف يحضران في المقهى/ في الذاكرة أيضاً. وإذا ما علمنا أن الذاكرة هي مكان بمعنى من المعاني، تبين أن "الحلولية" هي قوام الارتداد، بحيث مكان أول يحل في مكان ثان يحل في مكان ثالث مثلاً: المكتب في الذاكرة، الذاكرة في البيت. الثالث يحضن الأول والثاني. ذاكرتا شفيقة والبشير في المقهى والجامعة والريف في الذاكرتين. المكتب والبيت مكانان ينتسبان إلى البشير وهو ينتسب إليهما في حاضره، في حين لا مكان تعرف به شفيقة سوى المقهى.

فالمكان بالنسبة للبشير يمثل معلماً تعريفياً، يساعد على تصنيفه في خانة الناس العاديين الطبيعيين، استمر يواصل نشاطه بانسجام بين ماضيه وحاضره. بينما اللامكان بالنسبة لـــ "شفيقة" يوحي بالضياع وأنها في أحسن الأحوال التي ترتبط فيها بمكان، تظهر فريسة الشوارع والمقاهي. يوفر الارتداد فرصة للموازنة بين ماضي شفيقة وحاضرها، ولكن بالنسبة لها يتجسد الماضي أمامها في شخص البشير.

وإذا كانت رسالتها إليه هي المثير الذي يحركه نحوها، فإنه يتحول هو ذاته إلى مثير بالنسبة لها، يجعلها تسترجع الماضي والذكريات.

كانت من أفواج المتطوعين لصالح الثورة الزراعية، وكان أخوها ينتمي إلى التيار الأخواني فيضايقها، ويحاول أن يرغمها على التخلي عن كتب الكفر والإلحاد لتقرأ بدلها ما يراه أصلح.

((أيتها الفاسقة.. كتب الكفر والإلحاد هذه.. يجب أن تحرقيها، أو ترميها في البحر.. وكفري عن كل ما جنيت بـــ "المنقذ من الضلال، وجاهلية القَرن العشرين، والرسائل الثلاث" هي بمكتبي تحت تصرفك. وإلا..)) [٩٦].

أما أسلوب الارتداد ذاته، فإنه لا يتحقق بطريقة ضمنية غير مباشرة. إذ لابد ويبدأ الكاتب بعبارات تدل عليه مثل:

((أحداث اليوم برأسه تمر شريطاً)). ((تتظاهر الذكرى موجاً صاخباً في

---

[٩٦] -المجموعة: ص ٩٣

عرس ذاكرته))، ((فتح في ذاكرتها ثغرة)). ((لتنتفض في ذاكرته بعض كلمات تلك الرسائل)). الخ:

وكأن الكاتب يشك في قدرة القارئ على التمييز بين حالة التذكير والحالة الحاضرة فيأبى إلا أن يصرخ بفعل التذكير ومعانيه الفرعية بتنويع الصيغ اللغوية، بحيث كل حالة ارتداد على مستوى النص تتصدرها صيغة مفتاحية.

من أبرز البصمات التي تركها الفكر الماركسي على الكتاب والكتابة القصصية هذه الرؤية الجدلية إلى الواقع، محكومة بالصراع الطبقي. والكاتب لا يخفي انحيازه إلى الطبقة العاملة وإلى الفقراء بصفة عامة.

وكان لهذه الرؤية الجدلية أثرها على فنيات الكتابة. لذلك نجد مجموعة (الصعود نحو الأسفل) بصفة عامة، ومنها هذه القصة (الدفن قبل الموت) و (على السرير ليلاً) على وجه الخصوص تقطع مع الطريقة التقليدية في القص.

فبالإضافة إلى وظيفة المكان ووظيفة الوصف الذي لا يحضر في النص كفراغ زمني أو توقف، بل يحضر ليزيد الحدث تدرجاً ونمواً- هناك الحوار الداخلي الذي يستخدم وقت الخلوة للتفكير والاسترجاع.

والعنوان نفسه يجسد هذه الجدلية. فهو يحمل تناقضاً لا تستسيغهُ إلا ذهنية تتقبل الجدلية أصلاً، أو لا يمكن تبينه إلا بعد إدراك مضمون القصة. فقد كان وعي الطالبة "شفيقة" يتدرج صعوداً عندما فهمت فآمنت فالتزمت، لكن سرعان ما تراجع هذا الوعي منحدراً عندما هانت عليها بكارتها واعتادت السهرات والتدخين. وإذا ما افترضنا أن مثل هذا السلوك سقوط بالنسبة لطالبة- حتى بعد المرحلة الجامعية-تركها صديقها ليذهب إلى الخدمة الوطنية- فإن هذا الذي صورته القصة يعد نتيجة.

لكنها نتيجة غير مبررة بشكل مقنع على مستوى الخطاب القصصي، وتبقى الدلالة الأعمق كامنة في العنوان ذاته.

الماضي المشترك حاضر البشير

حاضر شفيقة

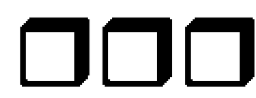
والمضمون الحقيقي للقصة كما يجسده العنوان، هو زمن شفيقة الذي لا نتصوره زمناً تتابعياً، على أساس صعود يتلوه انحدار، فترة أعقبتها فترة أخرى مختلفة، بل يبدو أن الانحدار متضمن في الصعود نفسه أو كان الصعود من

حيث هو ينطوي على مسببات السقوط، ليس سوى وهم. تماماً كقولنا أن الإنسان في لحظة ما هو حي ميت ونحن نقصد أن اللحظة التي تموت فيها خلايا من جسمه، تبعث فيها خلايا أخرى حية. وإذا ما أخذنا بالنتيجة التي يؤول إليها كل إنسان، فهي الموت لا محالة.

وفي الوقت الذي يعبر فيه العنوان عن موقف رثاء لحال هذه الطالبة. فهو أيضاً موقف ساخر من نموذج طلابي يرقى إلى أعلى الهرم التعليمي (شفيقة تدرس الطب) لينزل إلى الحضيض بسبب غياب وعي صحي سليم. كما يرد ذلك في البلاغة العربية في باب "الهزء في معرض المدح"، استشهاداً بقول الشاعر:

"يا له من عمل صالح   رفعة الله إلى أسفل

وأخيراً من مميزات الكتابة عند (الحبيب السائح)، حرصه على احترام قواعد اللغة العربية، وإذا هو تصرف في التركيب، فإنما يقوم بذلك بقصد وعن وعي.



النموذج الثامن:

أصبحت دائرة الموضوعات معروفة مألوفة، حتى أن الأعمال القصصية لا تتمايز فيما بينها إلا من خلال البناء الفني والتفاوت في استيعاب الايديولوجيا التي هي في السبعينيات ايديولوجيا اشتراكية.

ففي (حرائق أصابعها)[٩٧] يصور القاص ظاهرة العطش الجنسي باستغلاله فرصة الركوب في حافلة نقل، انطلاقاً من تأمله فتاة جميلة وقد فرض الزحام أن يلتحم بها ويلامس أصابعها.

وتقود التداعيات إلى التفكير فيمن يتمتعون بجمال هذه الفتاة من الأغنياء والمسؤولين في حين يضطر هو للجوء إلى المواخير.

ولكن ما كل فتاة جميلة قادرة على أن تبلغ مرادها، فها هي فتاة أخرى في (الطفلة والهمج)[٩٨] ، أمام المرآة تتفنن في التجميل ومترددة في اختيار ما تلبسه لإبراز مفاتنها للسيد المدير الذي ستقابله لعله يرضى عنها.

لكن بمجرد وصولها تجده قد سافر إلى العاصمة، فتكتفي بالمشي في الشارع والمطر يغسلها.

في قصص "عمار بلحسن" نجول أيضاً في عالم الصراع الطبقي، وإن دخلناه من أبواب مختلفة. فهذا شخص يسرح في عالم القلعة التي استولى عليها الأغنياء والوصوليون ويحلم بمحاصرتها وفتحها من جديد، وذاك طفل في الحانة يبيع الكاوكاو، ويتذكر كيف كانت أمه تدفعه إلى اللعب لتخلو برجل.

قصة (الأصوات):

قبل أن نخلص إلى بعض الاستنتاجات العامة، نتعرض فيما يلي إلى قصة (الأصوات) بشكل مستقل، لا لأنها أحسن قصص المجموعة ولا لأن الكاتب اختارها عنواناً للمجموعة كلها، بل لأنها تجسد بعداً فنياً سيفرض حضوره في الكتابة القصصية بصفة عامة، ونقصد به توظيف التاريخ الوطني.

---

(٩٧) –بلحسن (عمار): الأصوات، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. ١٩٨٥

(٩٨) –نفسه.

حقاً لم يكن التاريخ/ الماضي غائباً في النماذج المدروسة سابقاً، لكنه أخذ مساراً تعميمياً لا يهتم كثيراً بإقامة الفرز داخل شرائح الحركة الوطنية وتنظيماتها.

أما في قصة (الأصوات) ففن التاريخ يحضر أو يوظف بوصفه رمزاً يجسد تضحية لها دلالاتها السياسية والايديولوجية المتميزة.

وتتسلسل أحداث القصة كالتالي:

(هـ) ١- *"علي بوسدرة" واقف مغمض العينين بعدما ألقى عليه القبض.*

٢-*الناس يتناقلون خبر القبض عليه من طرف المستعمرين.*

٣-*هجوم أولاد "نهار" على الثكنة واستيلاؤهم على الأسلحة.*

٤-*اجتماع مناضلين بحضور "بادسي وبوشامة".*

(أ) ٦- *سنة ١٩٤٢، كان "بوسدرة" عريفاً في الجبهة ضد النازية واكتسب تجربة غنية بفضل احتكاكه بالرفاق الشيوعيين.*

(ب) ٧- *آخر اجتماع حضره "بادسي وبوشامة" عن وضعية الحركة الوطنية وآفاقها.*

(ج) ٨- *انتفاضة عمال المزارع والعملية التي قام بها أولاد "نهار".*

(و) ٩- *الأطفال في مدرسة (علي بوسدرة).*

تشير الأرقام إلى تسلسل الأحداث في النص، بينما تشير الحروف إلى تسلسلها في الواقع التاريخي. وبناء على ذلك يتأكد أن التداخل الزمني أصبح قاعدة عامة في الكتابة القصصية في السبعينيات.

ولم يعد التداخل في هذه القصة من النوع البسيط الذي ينطلق من النهاية، فلو كان الأمر كذلك لبدأت القصة بالأطفال وهم في المدرسة، لكن يبدو أن اختيار الكاتب وقع على لحظة أخرى ليجعلها أقوى تأثيراً.

لحظة وقوف "علي بوسدرة" أمام الموت، ((وما في الموت شك لواقف))[٩٩].

يستحضر سيرته الذاتية/ الموضوعية، تاريخه وتاريخ العالم.

---

(٩٩) -من قول المتنبي:

(وقفت وما في الموت شك لواقفٍ   كأن في جفن الردى وهو نائم)

وهو مجبر على أن يتخذ أحد موقفين: إما الركوع فالإهانة فالذل، وإما الصمود فالبطولة والمجد.

حضور التاريخ يأتي بوصفه مبرراً موضوعياً للموقف الذي يقفه البطل، وموقفه نتيجة حتمية لذلك التاريخ. كل منهما يحيل إلى الثاني. وبذلك يدرج الكاتب نضال الشيوعيين الجزائريين في المسار العام للحركة الوطنية.

وكأنه يرد بطريقته الفنية الواقعية على الأصوات التي تستثنيهم منها وتقصيهم من ساحة النضال الوطني.

وهو يؤكد حقيقة أخرى تعرض لها قصة (اللاز) للطاهر وطار، وهي أن الفكر الاشتراكي/ الشيوعي وافد دخيل، تأثر به الجزائريون خارج الوطن من جراء احتكاكهم بالأجانب الذين تشعيوا بهذا الفكر وروجوا له. في هذه اللحظة التي يقف فيها البطل أمام الموت يختار الكاتب ضمير المخاطب ليناجيه فيضعه أمام التحدي: (هل تقاوم الرصاص وتقدم نفسك في موكب القرابين للتراب والسهوب وروائح الوبر وتكون هذا وفياً للأرواح الغابرة التي ماتت بالجوع.. وصوت عبد القادر يأتيها من وراء بحار الغربة...))[١٠٠].

["فهل تموت صلباً، وتغرز صدق نورك في عيونهم أم تبيع شرفك وتاريخك.."][١٠١] انها فرصته الأخيرة، فإما أن يخلد مجيداً وإما أن يموت ذليلاً.

إختار "علي بوسدرة" أن يسقي الأرض الغالية بدمه فكانت المدرسة.

التجربة الغنية ← التضحية ← المدرسة

تجربته أقنعته بضرورة التضحية وتضحيته أنبتت مدرسة للعلم والمعرفة. يقول له:

((ثم.... تتفتح.. تحت زخات المطر السماوي وتخرق وجه الأرض الصلب.. تتفتق عنه التربة.. نبتة خضراء واعدة.. عريشة تظلل الوديان.. أو زيتونة خضراء في الفيافي...))[١٠٢].

إذن ما يميز هذه القصة أن التاريخ لا يحضر فيها بشكل عام، لا يحضر من موقف الانفعال بالماضي لتفسير الحاضر أو التأثير فيه، بل يحضر من موقف التفاعل المؤسس على قراءة واعية للتاريخ تقيم الفرز ليس داخل الكتلة

---

(١٠٠) –المجموعة، ص ٣٠.

١٠١ – نفسه ص٣٠

(١٠٢) –نفسه ص ٣١.

الوطنية فحسب، وإنما تنفذ إلى نقد التفاوت الموجود داخل التيار الواحد.

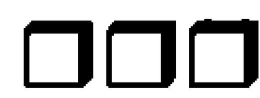
حضور التاريخ في مثل هذه القصة ليس اندماجاً أعمى ولا توحداً تصوفياً تضببه الرؤيا الغبية ولا إقحاماً تعسفياً يسعى إلى تحقيق ما كان تحققه وظيفة (الرقعة الأرجوانية". في الأدب الإنجليزي، حيث كان بعض الأدباء يحرصون على تنميق مواضع في النص بهدف التأثير على القارئ.

إن حضور التاريخ هنا يحقق ما يسميه "محمد عابد الجابري" (الوَصلُ والفصل)[١٠٣] بحيث يمكننا الوصل بين الاندماج في التاريخ والتزود منه معرفياً، ويمكننا الفصل من خلق مسافة ذهنية بيننا فتساعد على نقده". يميل "عمار بلحسن" في قصص هذه المجموعة إلى التركيز على التداعي باستخدام ضمائر محدودة: (التحكم والمخاطب والغائب).

كما يستخدم الأسلوب الارتدادي، بالاتكاء على الفعل "تذكر" ومشتقاته عادة. لكن الذي يلفت النظر أكثر، لغته الشاعرية وتوظيف الجنس في أكثر قصصه. إن حضور التاريخ في الكتابة القصصية يشكل وحده موضوعاً مستقلاً جديراً بالبحث. لأنه يوظف بتفاوت بين القصاصين.

فقد يوظف لغرض معلوماتي لا يتمفصل فنياً مع النص وبنيته، وقد يقحم جسماً غريباً على هيكل النص بدافع مسايرة (الموضة الأدبية)، وقد يوظف بنجاح يصعب معه التمييز بين العفوية والتخطيط في هذا التوظيف.

يبقى الكاتب من أولئك الذي أحسوا بثقل الايديولوجيا وحضورها الصارخ في النصوص الأدبية في فترة السبعينيات، ولذلك حاول أن ينتشل قصته من هذا الخطاب الذي كثيراً ما تسبب في تغييب الفن.



---

(١٠٣) -راجع: الجابري (محمد عابد)- نحن والتراث- المركز الثقافي العربي -الدار البيضاء - المغرب- دار الطليعة -بيروت- لبنان -ط٢- ص ١٢ (بتصرف).

النموذج التاسع:

تمثل الكتابة القصصية عند (محمد الصالح حرز الله) شكلاً متميزاً، لا لأنها قصص قصيرة جداً، بل لأنها- وهذا أهم- تخضع في بنائها لتقنيات لم نعهدها في قصص أخرى من المجموعات التي تمكنا من الاطلاع عليها. سنحاول تبيان طريقة البناء هذه من خلال ثلاثة نماذج من مجموعته (التحديق من خارج الرقعة)[١٠٤].

١ ـالصورة المركزية:

يعمد الكاتب إلى إنشاء صورة تكون بمثابة الإطار العام الذي يحتضن بقية الأحداث والصور المتفرعة عنها.

ففي قصة (البركة)، يعطي لهذه الشخصية هالة أسطورية تجسد إخلاصه للوطن وتفانيه في الجهاد. ولا نعرفه إلا من خلال أهل القرية الذين يتناقلون أخباره بتقدير وإعجاب.

و"البركة" ليس سوى رمز لا يوجد في مكان بعينه لأنه في كل مكان، ولا يعيش في زمان محدد لأنه يعلو على الزمان.

-وقد شوهد محلقاً في السماء ببعد المعركة.

-بحثوا على جثث ولم يعثروا عليها.

-انتقل ليحارب في المشرق العربي.

-مر أمام العسكر ولم يتفطن أحد لوجوده.

-إنه يصعد مداخن الحجار وبسمات الأطفال.

هذا هو "البركة" الرمز الذي يؤطر القصة من بدايتها إلى نهايتها، ليكون نموذجاً يتحذى من قبل أهل القرية، وليكون هذه الامتدادات المحتملة "البركة" لايمكن اختزاله في واحد من هذه الامتدادات لأنه يتكون منها جميعاً ليتميز منها

---

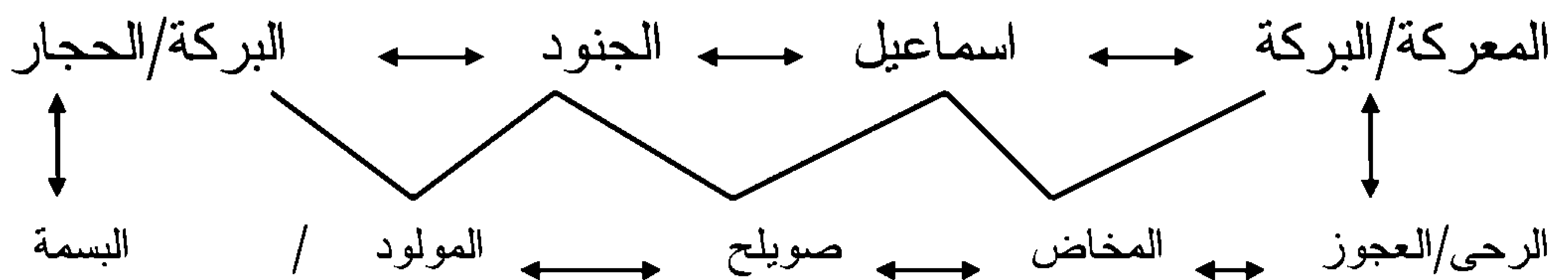
(١٠٤) -حرز الله (محمد الصالح) -التحديق من خارج الرقعة- دار الشهاب للطباعة والنشر- باتنة- الجزائر.

جميعاً في الوقت ذاته.

٢ ـ الصور الفرعية:

داخل الصورة المركزية/ الإطار، تنشأ صور أخرى، منها قصة "البركة" صورة العجوز وهي تدير الرحى، صورة "عويشة" تعاني مخاض الولادة، صورة "صويلح" يترقب "البركة" ويترقب أخاه "اسماعيل" الذي التحق بالجنود في المعركة.

إن هذه الصور لا تأتي دفعة واحدة وبصفة مكتملة نهائية، وإنما تحضر في القصة متلاحقة متنامية، مما يجعل القصة تتجدد من صورة إلى أخرى.



٣ ـ التقابل:

بالإضافة إلى الصور التي تأتي متنامية. هناك التقابل كما بينها الرسم أعلاه. إذ يمكن أن نقرأ أفقياً دلالة التواصل بين البركة واسماعيل والجنود والحجار ونقرأ عمودياً دلالة التطابق المبنية على معادل رمزي بين الحركة والرحى والبركة والعجوز والبركة والمولود والحجار والبسمة..

التقابل هنا لايعني التناقض. وإنما المقصود به أن لكل صورة-تقريباً- معادلاً رمزياً تحيل إليه ويدل عليها.

ثم تصبح القصة كلها معادلاً رمزياً يحيل إلى واقع ما. قد يكون محلياً (الجزائر)، وقد يكون عربياً (فلسطين).

ولكنه في كل الحالات لايحيل إلى واقع حرفي مبسط، ولا إلى خطاب إيديولوجي/ سياسي صارخ.

٤ ـ السارد:

"صويلح" في قصة (البركة) يلعب دور المترقب والمراقب.

فهو يعيش المعركة ويترقب "البركة" من جهة ويطمح إلى الالتحاق بالجنود من جهة أخرى. إنه يمثل الخيط الواصل بين ثلاثة أزمنة:

الماضي والحاضر والمستقبل. لذلك يكون هو السارد في القصة وأحياناً ينتقل السرد إلى الكاتب نفسه، ولكن تحتفظ شخصية "صويلح" بدورها الأساسي المتمثل في تحقيق الصلة بين الأحداث والتواصل الزمني.

وفي قصة (التحديق من خارج الرقعة)، تواجهنا صورة الأم المريضة كصورة مركزية تتفرع عنها الصور كالتالي:

-*الاتفاق على عقد اجتماع لإنقاذها.*

-*الأخ الأصغر (أخو سميح) مرتاب في أمر المجتمعين.*

-*رجل غريب يقاسمهم البيت ويقاسم أمهم سريرها.*

-*صورة المتنافسين على الأم وقد كانت من نصيب أكثرهم دهاء.*

-*داخل الرقعة لاعبون متفرجون.*

-*(أخو سميح) يقرر الخروج من الرقعة.*

الأم/الأرض/ الوطن المغتصب، مريضة. رجل غريب يقاسمها سريرها مما يجعل الطفل الأصغر يحتار ويراقبه بحقد، في حين يغرق الآخرون في اجتماعاتهم الفاشلة.

وإذا كانت قصة (البركة) يحكمها منطق التواصل بين "صويلح" وما يجري داخل رقعة المعركة، فإن منطق الاختلاف هو الذي يميز الأخ الأصغر عما يجري داخل الرقعة حيث جثة الأم المطوقة.

لذلك يقرر الخروج والتحديق من خارج الرقعة. بعدما وعى قواعد اللعبة.

((آه.. ماذا لو مات الحمار؟

سيعوض بحمار آخر وتبقى اللعبة مستمرة. (...)

هذه العملية معقدة وستستمر اللعبة بشكل آخر.. تلك هي المسألة، فالبيادق بيادق وإن اختلفت الأشكال، والمتفرجون هم المتفرجون، واللاعبون هم المسيرون.

أنا خارج من الرقعة يا رفاقي، يا أعمامي، يا إخوتي.

فطريق الخلاص يسده اللاعبون))[١٠٥].

وفي قصة "الأبواب الموصدة" يستغل الكاتب قاعة الانتظار ليجعلها إطاراً مركزياً تتحرك داخله أحداث.

-طال الانتظار فصار يبحث عما يتلهى به لقتل الوقت.

-عقربا الساعة متوقفان.

-محكوم عليه بالوقوف ومحظور عليه الكلام.

-وراء الأبواب الموصدة حركة أخرى.

-طلاء الغرفة أخذ يؤلم العيون: الحاجة إلى تغيير الديكور.

-الهجوم على الأبواب الموصدة- عقربا الساعة يتحركان.

يمكن القول أن جثة الأمِ المطوقة هي نفسها قاعة الانتظار في هذه القصة وكلتاهما تمثلان معادلاً رمزياً لواقع ما.

وبينما كانت الصور تتعاقب في القصتين السابقتين، فهي هنا تتوالد، تنبعث تدريجياً من رحم الصورة المؤطرة التي هي قاعة الانتظار.

التقابل المكاني في هذه القصة يأخذ طابع التناقض، تناقض بين الذين هم ينتظرن وبين الذين خلف الأبواب الموصدة.

والديكور يؤلم العيون لأنه ديكور مزيف، ويجب تغييره.

ومن خلال هذه النماذج يمكن أن نخلص إلى الاستنتاجات التالية:

-انطلاق القصة من صورة مركزية رمزية تتفرع عنها صور أخرى.

-الرمز لا يقدم جاهزاً منذ البداية، بل ينمو ويتشكل تدريجياً.

-الصور القصصية الجزئية هي التي تساهم في بلورته وتشكيله.

-اعتماد التقابل والتواصل كما في قصة (البركة) أو التتابع والتوالد كما في قصتي (الأبواب الموصدة) و (التحديق من خارج الرقعة).

-واسطات التواصل تتنوع، فمنها:

(الخبر، وجه الشبه/ الرمز، علاقة الزواج، رابطة الدم، رابطة النضال،

---

[١٠٥] -المجموعة: ص ٣٦.

المكان...).

-قد يكون الرمز المركزي جاهزاً معروفاً منذ البداية مثلما هي الحال في صورة الأم (التحديق من خارج الرقعة). ويتم التغيير بإضافة عنصر جديد أو أكثر إلى الرمز المركزي مع الاحتفاظ بالعنصر البديل النامي.

-العنصر المضاف لا يفك اللغز بل يزيده تعقيداً مثلا: (وجود رجل غريب يقاسمهم البيت ويقاسم الأم سريرها).

إن هذه الطريقة في الكتابة القصصية تختلف إلى حد بعيد عما عهدناه في قصة السبعينيات. ويكمن سر نجاحها في إعطاء استقلالية نسبية للظاهرة الفنية بعدم اقحام الخطاب السياسي/ الايديولوجي بشكل مباشر.

والظاهر أن القاص يعتني ببناء القصة واختيار الصور الشاعرية أكثر مما يراعي الحجم ولذلك جاءت بعض "قصصه" أقرب إلى الخواطر منها إلى القصص الناضجة.

ومهما يكن فإنٍ (محمد الصالح حرز الله) يعد في تقديرنا من الكتاب القلائل الذين نجحوا فنياً في كتابة القصة القصيرة.

❑❑❑

النموذج العاشر:

البصمات:[١٠٦]

تعود بنا بعض قصص هذه المجموعة إلى أجواء حرب التحرير وتصوير التعذيب الذي يتعرض له المواطن على أيدي العسكر. وتظل حقيقة هذا المناضل غير معروفة إلى أن يكشف عنها أحد أصدقائه فنعرف أنه كان ينتمي إلى الحركة الوطنية ثم إلى حرب الشعب ثم إلى الحزب الشيوعي وأنه كان شديد الوفاق مع جمعية العلماء المسلمين الجزائريين.

وتنقلنا قصص، إلى الحياة الجامعية فنتتبع مسار الطالب منذ أن يبدأ بعقد صلات مختلفة ويحتك باتجاهات مختلفة ويميل إلى العمل السياسي، بالإضافة إلى علاقته بالفتيات.. بينما تصور قصص أخرى المضايقات التي يتعرض لها بعض المواطنين عندما يتهمون بالتشويش والمساس بأمن الدولة، ويحاكمون محاكمات صورية مفضوحة، وتخلص قصص أخرى إلى معالجة ما ينشأ بين المراهقين من علاقات حب.

هذه الموضوعات وغيرها ليست جديدة في الكتابة القصصية، إنما الذي يلفت الانتباه في قصص (عمار يزلي)، هو ميله إلى تطعيم كتاباته بالأسلوب الساخر، وهو ما حملنا على اتخاذه نموذجاً متميزاً.

ونحاول فيما يلي أن نتلمس هذه الظاهرة من خلال إحدى قصص المجموعة وهي:

---

[١٠٦] -يزلي (عمار) البصمات-المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر ١٩٨٦.

(ولد حسيبة):

تصل برقية إلى هذا الشاب تشعره بتاريخ الالتحاق بالخدمة الوطنية، وإذا أمه تتظاهر بالبكاء والندب حرصاً منها على تأكيد شرعية هذا الابن في أعين الناس لأنهم ينظرون إليه على أنه لقيط.

أما (جهيدة) بنت حسيبة فقد تزوجت من شاب كان مغترباً وعاد بسيارة من نوع (٤٠٤). لكنه طلقها بعد أشهر، فتظاهرت أمها بالمرض وافتعلت الموت وبعدما دفنوها وانصرفوا خرجت من القبر، فاندهش صهرها ومات على التو فدفنوه مكانها.

أما هي فصارت أسطورة تنسج من حولها الأساطير، عرافة تدعى "لالة نجمة" وأخذ الرزق يأتيها من كل الأبواب وتزوجت شاباً وتزوج ابنها فتاة نادرة الجمال تحاك حولها الشبهات وتكثر الأقاويل فيرغم على تطليقها ويتزوج أخرى ذميمة شديدة القبح.

هذه القصة مركبة من مقطوعات قصصية تربط بينها شخصية "حسيبة" المحورية ربطاً ضعيف الإحكام إلى حد ما، ويتسم مضمونها بدلالة سطحية وكأن القصة كتبت بغرض السخرية والتنكيت لا غير.

والأحداث مرتبة ترتيباً عادياً لا تداخل فيه. تسرد من بداية إلى نهاية تقليديتين.

ولعل هذه الرتابة هي التي جعلت القاص يفكر في انتشال القصة بواسطة التشبيهات الساخرة وتوظيف النكتة.

((كان لأم "ولد حسيبة" ذقن عجيب وخصب.. أفرطت في حلقه حتى غدا كأحراش "بوسدرة"))[١٠٧].

"'تطلق زغرودة توحي أكثر ما توحي بصوت جحش قد بدأ على التو يتعلم النهيق))[١٠٨].

وبالإضافة إلى مثل هذه التشبيهات المضحكة وإلى بعض الصور الأخرى

---

[١٠٧] -المجموعة: ص ١٦.

[١٠٨] -نفسه: ص١٨.

الساخرة التي تتخلل القصة، تنتهي القصة بنكتة شعبية معروفة يوردها الكاتب كتعليق على وضعيتين متناقضتين عاشهما "ولد حسيبة" حينما تزوج فتاة جميلة ثم طلقها ليتزوج أخرى ذميمة. ((يوم كان عندي العسل.. كنت أغمس إصبعي أنا وأبناء أعمامي... واليوم لما أنا آكل الخرا.... فأنا آكله وحدي))[١٠٩].

ويمكن- من خلال قصص المجموعة- أن نخلص إلى الاستنتاجات التالية:

-عشر قصص يتم فيها السرد بالاعتماد علي ضمير الغائب، ويعني ذلك أن البنية القصصية عند (عمار يزلي) يغلب عليها الطابع التقليدي البسيط.

-ثلاث قصص تعتمد على الأسلوب الارتدادي. وقد سبق أن أشرنا إلى أن الارتداد صار تقنية مألوفة.

-قصتان، إحداهما يستخدم فيها ضمير المتكلم والثانية يوظف فيها الحوار الداخلي.

-قصة تعتمد بنية ساخرة وهي (المثلث القلوب).

-يلجأ الكاتب إلى التنويع بين ضمير الغائب والمتكلم و إدراج الحوار الثنائي القصير .

-السخرية مرتكز أساسي لتوفير المتعة. وهي تتسم بواسطة التشبيهات الكاريكاتورية الهزيلة وبتوظيف النكتة، وهذه السخرية قد تبنى عليها القصة منذ البداية، وقد تكون نهاية القصة نكتة كما يلي: (ولد حسيبة) و (المحاكمة) و (القط الأكحل).

-الأسلوب الارتدادي يتم بواسطة أشكال مختلفة منها: (قراءة مذكرة، تذكر بسيط) هذه هي الملامح الأساسية للكتابة القصصية لدى (عمار يزلي)، ولولا تفرده بالطريقة الهزيلة التي أشرنا إليها، لما كانت قصصه تختلف عن النماذج السابقة.

ولكن في الوقت الذي يسعى فيه الكاتب إلى تطعيم قصصه بالصور الهزيلة الكاريكاتورية لانتشالها من رتابة السرد التقليديٍ، كثيراً ما تضيع الدلالة الفكرية إلى حد تظهر فيه السخرية غاية في ذاتها أحياناً.

وأخيراً يتضح أن معظم ما كتب في القصة الجزائرية القصيرة يرتكز على

---

[١٠٩] -المجموعة: ص ٢٤.

الوحدات الثلاث التقليدية (المقدمة والعقدة والحل).

ويندرج تحت هذا النوع ما يكتبه (أبو العيد دودو، وعمر بن قينة، ومحمد دحو، وزهور ونيسي ومحمد مرتاض وجميلة زنير والطاهر بلحيا وأحمد منور وعبد العزيز بوشفيرات والعيد بن عروس وعبد الحفيظ بوالطين وعثمان سعدي وجروة علاوة وهبي ومحمد مفلاح وغيرهم...) بينما تميل مجموعة أخرى من الكتاب إلى تحديث الفنيات القصصية ومنهم- بالإضافة إلى أصحاب النماذج المدروسة في هذا البحث- (الأدرع شريف ومصطفى نطور وعبد الحميد بورايو وجيلالي خلاص..).

هؤلاء يتفاوتون في كتاباتهم في تجريب التداعي وأسلوب الارتداد وتنويع الضمائر وتوظيف التراث والرمزية الشفافة واستغلال الإثارة النفسية.

على أن هناك ظاهرة تسود في الأدب الجزائري المكتوب بالعربية وهي البدء بكتابة القصة القصيرة لاستسهالها إما في الكتابة أو القراءة أو النشر.

والظاهرة الأخرى أن استسهالها تحول لدى بعض الكتاب إلى استصغار لهذا الفن فانتقلوا إلى كتابة الرواية بدعوى أن هذه الأخيرة مجال أوسع وأرحب، يوفر للكاتب من الحرية ما لا تستطيعه القصة بحجمها الضيق.

والواقع أكثرهم مدفوعون بالمكان التي تحظى بها الرواية وبالشعور بالنقص لدى الكاتب ما لم يقدم على كتابة رواية. وكأنها هي التي تمنحه شرعية وجوده ككاتب أو هي التي قد تكون جوازه للعبور إلى عالم الشهرة.

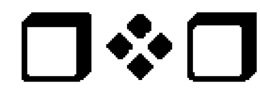
والعزوف عن كتابة القصة القصيرة –بعد فترة معينة –لا يعود إلى استصغار شأنها فقط، بل يعود أيضاً إلى الإخفاق في اختيار الأهم من بين ما يعرضه الواقع والحياة، والعجز عن امتلاك اللحظة المناسبة وعن تطويع الأداة اللغوية لإبداع بناء قصصي متميز.

لأن المجال إن ضاق في قصة قصيرة واحدة فبإمكان الفنان أن يجعل منه أفقاً أرحب من خلال إبداعه قصصاً كثيراً، تؤلف في مجموعها نسيجاً متكاملاً يصلح لأن يكون خير تعليق على حياة الكاتب إن كانت حياته–حقاً- خير تبرير لما يكتب.

في دائرة الكتابة القصصية الكلاسيكية- وهي النوع الغالب- تتشابه أعمال الأديب الواحد وتتشابه أعمال مجموعة كبيرة من الأدباء، وفي دائرة الكتابة التي تمنح الأولوية للخطاب السياسي/ الايديولوجي–وهذا النوع طغى في السبعينيات-

تتشابه الأعمال ولكن على مستوى آخر أكثر تقدماً.

وفي كلتا الحالتين، كثيراً ما يصعب التمييز بين الأعمال القصصية انطلاقاً من بنياتها، لذلك غالباً ما يعرف الأديب باسمه لا بأسلوبه، وهي ظاهرة لا تدل إلا على قلة الإبداع.



الخاتمة

مما تبين في هذا الحديث أن إنتاج القصة القصيرة في الجزائر، منذ الاستقلال إنتاج وفير كمياً، وأن كتاب القصة القصيرة- على كثرتهم- لم يخرجوا من منعطف "أحمد رضا حوحو" بقدر ما انطلقوا في بداياتهم من تقليد الأدباء المشارقة.

وكانت حرب التحرير/الثورة، هاجساً يلاحق جميع "الكتاب"، وترتسم صورتها في العمل الأدبي إما ملونة بعاطفة سطحية ساذجة فرضها الخطاب السياسي/ الايديولوجي المبني على الشرعية التاريخية، وإما ترتسم صورتها في شكل نقيض للخطاب السائد، وإما أن حضورها في الأثر الأدبي يأتي بمثابة جسر لا بد من عبوره لاكتساب الشرعية الأدبية.

وفي فترة السبعينيات طغى التوجه المضموني بسبب أن كتاب القصة- وأغلبهم من الشباب-كانوا يسيرون تحت مظلة الاختيار الاشتراكي وما ترتب عنه من مقولات ماركسية، فالتزموا بخطاب سياسي/ ايديولوجي محدد وجديد، أدى في بعض الأحيان إلى التفكير في تجديد طريقة الكتابة، كما أدى في أحيان أخرى إلى فقر فني إلى حد أصبح فيه الخطاب السياسي بديلاً عن الجمال الأدبي أو حجاباً يخفي الضحالة ويكسب الشهرة فوق ذلك.

ثم ظهر-فيما بعد- أن كثيرين ممن بدأوا بكتابة القصة القصيرة، تخلوا عنها لينتقلوا إلى تجريب الكتابة الروائية وبرزت أسماء أخرى جديدة، وكأن القصة القصيرة ليست سوى مرحلة عبور ولا تخص إلا الناشئين وحدهم.

وإذا كان هذا البحث قد أعطى فترة زمنية تقارب الثلاثين سنة، فإننا لا ندعي الإحاطة بكل ما أنتج في هذا الفن، خاصة وأن قصة قصيرة يمكن نشرها في أية جريدة أو مجلة داخل الوطن أو خارجه، وقد تكون تلك القصة وحدها

متميزة ببناء فني وخصوبة فكرية لا نعثر عليهما في مجموعة كاملة قيّض لها أن تطبع طبعة أنيقة، لهذا السبب أوذاك.

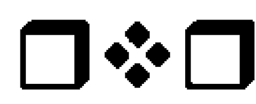
وأما مصير هذا الفن وغيره في بلد يخطو الخطوة الأخيرة للدخول في القرن الواحد والعشرين، فمرتبط بمشروع مجتمع لم يتم الحسم فيه بصفة نهائية. مجتمع ما زال يتأرجح بين اختيار نمط الدولة العصرية بمؤسساتها الديمقراطية وعقليتها العلمية المتفتحة على الفكر الإنساني، وبين مجتمع الدولة المتخلفة ذات البعد الأحادي الاستبدادي والفكر المحجر.

وبما أن القصة التي نتحدث عنها هي المكتوبة باللغة العربية، فإن أكبر خطر يترصدها وكتّابها، هو أن الفترة نحو مجتمع عصري متحضر إما أن تتم في غياب المعربين وبأقصائهم، وإما أن يكونوا صانعي هذا المشروع.

في الحقيقة الأولى من العبث أن نتحدث عنِ مستقبل القصة القصيرة، وفي الحالة الثانية بإمكاننا أن نتصور مجتمعاً متعدداً في سياسته متنوعاً في فكره وثقافته، ديمقراطياً في ممارساته، غنياً بمطابعه ووسائل إعلامه ونشره.

ومن الوهم أن نتصور ذلك لكه بدون تغيير جذري للهياكل الثقافية وللذهنيات، بدءاً بثورة عميقة في المنظومة التربوية.

عندئذ يحق لنا أن نتصور مجتمعاً يقدر أهل الثقافة والفن، يحق لنا أن نتوقع الأدب يأخذ مكانته اللازمة في المجتمع، والنقد يلعب دوره الضروري في تنشيط الحركة الأدبية فتتم الغربلة على مستويات أخرى وبوتيرة أسرع، وتغلق أكثر الشقوق التي تتسرب منها الرداءة.



المصادر والمراجع

أولاً: المجموعات القصصية

ابن عروس (العيد) : ١-أنا والشمس، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، ١٩٧٦.

٢-زمن الهجير، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨١.

ابن قينة (عمر) : ٣-جروح في ليل الشتاء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨١.

ابن هدوقة (عبد الحميد) : ٤-الأشعة السبعة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢، ١٩٨١.

٥-الكاتب وقصص أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢، ١٩٧٧.

الأدرع (شريف) : ٦-ما قبل البعد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٧٨.

٧-صاحبة الحسن كله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨١.

بقطاش (مرزاق) : ٨-جراد البحر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر ١٩٨١.

٨-المومس والبحر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦.

٩-كوزة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١،

.١٩٨٤

١٠-خيول الليل والنهار، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٩٠.

بلال (عمارية- أم سهام) : ١١-الرصيف البيروتي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦.

بلحسن (عمار) : ١٢: حرائق البحر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢، ١٩٨١.

١٣-الأصوات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٥.

بلحيا (الطاهر) : ١٤-الفيضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦.

بوالطين (عبد الحفيظ) : ١٥: الصداع المزمن، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦.

بوخالفة (عزى) : ١٦-حطاب الليل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٨.

بودشيشة (أحمد) : ١٧- شفرة حلاقة وعلبة كبريت، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٩.

بواريو (عبد الحميد) : ١٨- عيون الجازية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر ١٩٨٣.

بوشفيرات (عبد العزيز): ١٩- هوامش من ذكرياتها مع الصغير، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨٠.

٢٠-الطيور ومعزوفة الأرض والسماء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٣.

جيدل (ابن الدين) : ٢١-الحكاية التي سكنت الروخو- المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦.

حرز الله (محمد الصالح) : ٢٣-الابن الذي يجمع شتات الذاكرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨٣.

٢٤-النهار يرتسم في الجرح، المؤسسة الوطنية

للكتاب الجزائر ١٩٨٤.

٢٥-التحديق من خارج الرقعة، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، بدون تاريخ.

حوحو(أحمد رضا) : ٢٦-صاحبة الوحي وقصص أخرى، المطبعة الجزائرية الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، ط١، ١٩٥٤.

٢٧-نماذج بشرية، كتاب البعث، رقم٣- تونس ١٩٥٥.

خلاص(جيلالي) : ٢٨- خريف رجل المدينة، المؤسسة الجزائرية للطباعة (مطابع الحزب)، الجزائر، بدون تاريخ.

٢٩- نهاية المطاف بيديك، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ١٩٨١.

دحو(محمد) : ٣٠-عندما ينقشع الغيم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٤.

٣١-السندباد والرمل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٩.

دودو(محمد) : ٣٢- دار الثلاثة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

٣٣-الطريق الفضي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

ركيبي (عبد الله خليفة) : ٣٤- نفوس ثائرة، الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع ط٢، ١٩٦٢.

الزاوي (محمد أمين) : ٣٥- ويجيء الموج امتداداً، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٣.

٣٦-كيف عبر طائر فينيقس البحر المتوسط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٣.

زنير (جميلة) : ٣٧- دائرة الحلم والعواصف، المؤسسة الوطنية

للكتاب، الجزائر ١٩٨٣.

السائح(الحبيب) : ٣٨- القرار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٠.

٣٩- الصعود نحو الأسفل، المؤسسة الجزائرية للطباعة (مطابع الحزب)، الجزائر ١٩٨١.

سعدي (عثمان) : ٤٠- تحت الجسر المعلق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢، ١٩٨٠.

سعيدي(الهاشمي) : ٤١- النظارة المكسورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٩٠.

الصديق (محمد الصالح) : ٤٢- صور من البطولة في الجزائر، دار البعث، قسنطينة، ط٣، ١٩٨١.

فاسي (مصطفى) : ٤٣- الأضواء والفئران، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨٠.

٤٤-حداد النوارس البيضاء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائرية ١٩٨٤.

٤٥-حكاية عبده والجماجم والجبل، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٥.

مرتاض (محمد) : ٤٦-النقيض، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة رغاية العدد: ١١ من مجلة "آمال" (خاص)، ١٩٨٤.

مفلاح (محمد) : ٤٧- السائق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٣.

٤٨-أسرار المدينة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٩١.

منور (أحمد) : ٤٩- الصداع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٧٩.

٥٠-لحن إفريقي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦.

نطور (مصطفى) : ٥١- أحلام الجياد المفجوعة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٥.

واسيني (الأعرج) : ٥٢-حميدا المسيردي الطيب، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا ١٩٨٢.

٥٣-أسماك البر المتوحش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦.

وطار (الطاهر) : ٥٤-دخان من قلبي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨٢.

٥٥-الشهداء يعودون هذا الأسبوع، منشورات مطابع الحزب، الجزائر، ط٢، ١٩٨٠.

٥٦-الطعنات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٣، ١٩٨١.

ونيسي (زهور) : ٥٧-على الشاطئ الآخر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٩.

وهبي (جروة علاوة) : ٥٨-مذكرات منزلقة في فصل الشتاء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٤.

يزلي (عمار) : ٥٩- ما بعد الطوفان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٤.

٦٠-البصمات، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦.



ثانياً: مراجع عامة:

أ- باللغة العربية ومترجمة إلى العربية:

ابن حلي (عبد الله) : ١-القصة القصيرة الحديثة في الشمال الإفريقي، تونس، الجزائر مراكش، رسالة ماجستير: جامعة عين شمس، كلية الآداب إشراف الدكتور "عبد المنعم اسماعيل"، ١٩٧٦. (النسخة المعتمدة غير منشورة).

ابن قرين (عبد الله) : ٢- النقد الأدبي الحديث في الجزائر، رسالة قدمت لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جامعة حلب، سوريا، إشراف ":فؤاد مرعي" ١٩٨٧.

ابن قينة (عمر) : ٣-دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦.

بارت (رولان) : ٤-درجة الصفر للكتابة، ترجمة: "محمد برادة"، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، دار الطليعة بيروت، ط١، أكتوبر ١٩٨١.

برادة (محمد) : ٥-محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط١، كانون الثاني، يناير ١٩٧٩.

بليخانوف(جورج) : ٦-الفن والتطور المادي للتاريخ، ترجمة "جورج طرابيشي"، دار الطليعة، بيروت، ط١ نوفمبر ١٩٧٧.

بيلنسكي (فيساريون غريغوريفتش): ٧-نصوص مختارة، ترجمة "يوسف

حلاق" منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٠.

تشيرنشفسكي : ٨- علاقات الفن الجمالية بالواقع، ترجمة "يوسف حلاق"، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨١.

جماعة من المؤلفين : ٩-البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، راجع الترجمة "محمد سبيلا"، ط١، ١٩٨٤.

جماعة من المؤلفين : ١٠- دراسات لغوية في ضوء الماركسية، نقلها إلى العربية "د: ميشال عاصي"، دار ابن خلدون، ط١، نوفمبر ١٩٧٩.

خوري (رئيف) : ١١- الأدب المسؤول، دار الآداب، بيروت ١٩٦٨.

رشدي (رشاد) : ١٢- فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٥.

ركيبي (عبد الله خليفة) : ١٣- القصة الجزائرية القصيرة، الدار العرقية للكتاب، ليبيا، تونس، ط٣،

١٤-تطور النشر الجزائري الحديث، ١٨٣٠-١٩٧٤، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ١٩٧٨.

شريبط (أحمد) : ١٥- الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر، رسالة لنيل شهادة الماجستير، إشراف الدكتور: "نسيب نشاوي"، جامعة عنابة معهد اللغة والأدب العربي، ١٩٨٦-١٩٨٧، (النسخة المعتمدة غير منشورة).

شكري (غالي) : ١٦-الماركسية والأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩.

العالم (محمود أمين) : ١٧-ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية وزارة التعليم العالي، الشركة

الوطنية "الشعب الصحافة".

١٨-الثقافة والثورة، دار الأدب، بيروت ط١ أكتوبر ١٩٧٠.

١٩-البحث عن أوربا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، أيار ١٩٧٥.

عصمت (رياض) : ٢٠-الصوت والصدى، دراسات في القصة السورية الحديثة، دار الطليعة، بيروت، مارس ١٩٧٩.

العيد (يمنى) : ٢١-ممارسات في النقد الأدبي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، نيسان ١٩٧٥.

٢٢-الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان بين الحربين العالميتين، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩.

٢٣-في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط١، ١٩٨٣.

غولدمان (لوسيان) : ٢٤-قضايا أدبية، المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة ترجمة: "نادر ذكرى" دار الحداثة، بيروت ط١.

فاسي (مصطفى) : ٢٥- البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٥.

فيشر (أرنست) : ٢٦-ضرورة الفن، ترجمة: "ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت ١٩٦٥.

محمد خضر (سعاد) : ٢٧-الأدب الجزائري المعاصر في رحاب الرفض والتحرير، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان ١٩٦٧.

مديني (أحمد) : ٢٨-فن القصة القصيرة بالمغرب، في النشأة والتطور والاتجاهات دار العودة، بيروت، لبنان.

مرتاض (عبد المالك) : ٢٩-نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر ١٩٢٥-١٩٥٤ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢، ١٩٨٣.

٣٠-الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨١.

٣١-فنون النثر الأدبي في الجزائر ١٩٣١-١٩٥٤، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٨٣.

مرزوقي (سمير) وشاكر (جميل) : ٣٢-مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر

مروة (حسين) : ٣٣-دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٦.

مصايف(محمد) : ٣٤-النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٧٩.

٣٥-دراسات في النقد الأدبي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨١.

٣٦-القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، سلسلة مكتبة الشعب، الجزائر ١٩٨٢.

٣٧-النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٣.

منور (أحمد) : ٣٨-قراءات في القصة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨١.

هاوزر (أرنولد) : ٣٩-الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا" ومراجعة: "أحمد خاكي"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨١.

واسيني (الأعرج) : ٤٠-اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦.

اليافي (نعيم) : ٤١-التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث، سوريا، لبنان، الأردن، فلسطين ١٨٧٠-١٩٦٥، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٦.



ب- باللغة الفرنسية:

1-ALLEG (HENRY) LA GUERE D,ALGERIE - TEMPS ACTUELS - PARIS 1981

2- ARNAUD (JACQUELIE) RECHERCHE SUR LA LITTERATURE MAGHREBINE DE LANGUE FRANCAISE LE CAS lE /CAS DE/ KATEB YACINE- EDITIONS - L,HARMATTAN - PARIS 1981

3- BEANDIAB (TALEB ABDERRAHIM) CHRONOLOGIE [des] FAITS ET MOUVMENTS SOCIAUX ET POLITIQUES EN ALGERIE 1930-1954

IMPRIMERIE DU CENTRE ALGER 1983.

4- COLLOT (CLANDE) - HENRY (JEAN ROBERT).

-LE OUVEMENT NATIONAL ALGERIEN.

TEXTES - 1912 - 1954 OPU ALGER ET L,HARMATTAN PARIS 2EME EDITION 1981.

5- DJEGHLOUL (ABDELKADER) -ELEMENTSD,D'HISTOIRE CULTUERLLE ALGERIENNE - COLLECTION- Patrimine ENAL - ALGER - 1984.

6- ETIENNE (BRUNO) -ALGERIE: CULTURE ET REVOLUTIONS [ÉDITIONS] DE SEUIL 1977.

7- MAHSAS (AHMAED) - LE MOUVEMENT REVOLUTIONNIRE EN A;LGERRIE DE LA PREMIERE GUERRE MONDIALE A 1954.

L,HARMATTAN PARIS 1979.

8- TURIN (YVONE) -AFFRONTEMENTS

CULTURELS DANS L,ALGERIRE COLONIALE ECOLES, MANDECINE RELIGIONS, 1830-1880 ENAL - ALGER 2EME EDITION.

9- VIGNER (GERARD) : - LIRE - DU TEXTE AU SENS, ELEMENTS POUR UN APPRENTISSAGE ET UN ENSEIGNMENT DE LA LECTURE COLLECTION DIRIGEE PAR ROBERT GALISSON CLE INTERNATIONALE 1979.

❑❑❑

ثالثاً: الدوريات:

آمال:

١-مجلة شهرية تصدرها وزارة الثقافة والإعلام -(عدد خاص): "نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة- بدون عدد وبدون تاريخ.

٢-العدد ٤ (خاص): الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر.

٣-العدد ٤٦-الجزائر-١٩٧٨.

الثقافة:

٤-مجلة شهرية تصدرها وزارة الثقافة والإعلام، العدد ١٧- الجزائر، ١٩٧٣.

الثقافة والثورة:

٥-مجلة تصدر عن ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: العددان: ٢ و ٣ بدون تاريخ.

الحياة الثقافية:

٦-مجلة تصدرها وزارة الثقافة التونسية -جوانب من القصة النضالية الجزائرية لـــ "محمد الصالح الجابري" -العدد ٢٦.

الطريق:

٧-مجلة تصدر مرة كل شهرين، مديرها المسؤول: "حسين مروة" -لبنان، العدد ٥-تشرين الأول- ١٩٧٩.:

الكاتب العربي:

٨-عن اتحاد الكتاب العرب -دمشق- العدد: ١٤- .١٩٨٦

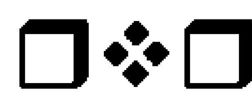
٩-المجاهد:

اللسان المركزي لحزب جبهة التحرير الوطني- الجزائر.

الأعداد: ١٠٣٣، ١١٣٣، ١٣٨٣. السنوات على التوالي: ١٩٨٢، ١٩٨٣، ١٩٨٧.



الفهرس



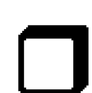
رقم الايداع في مكتبة الأسد ـ الوطنية

مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر:دراسة/ مخلوف عامر – دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨–١٢٧ص؛ ٢٤سم .

١– ٨١٣.٠١٠٠٩ ع ا م م ٢– ٨١٣.٠٠٩٦١٥ ع ١ م م

٣– العنوان ٤ – عامر

ع –١٩٩٥/١١/٩٨ **مكتبة الأسد**



هذا الكتاب

دراسة ترصد تاريخ الجزائر منذ نشوئها إلى الوقت الحاضر.

تظهر طغيان الهم السياسي والثوري بسبب الظروف التاريخية للجزائر تمتاز بالارتباط بالوطن العرب. تحمل رؤية قومية سليمة للواقع العربي في الجزائر.

وصول الرسالة المتضمنة خبر عودة الشهيد والشهداء

الســـــــــــــــــــــــــــــقوط